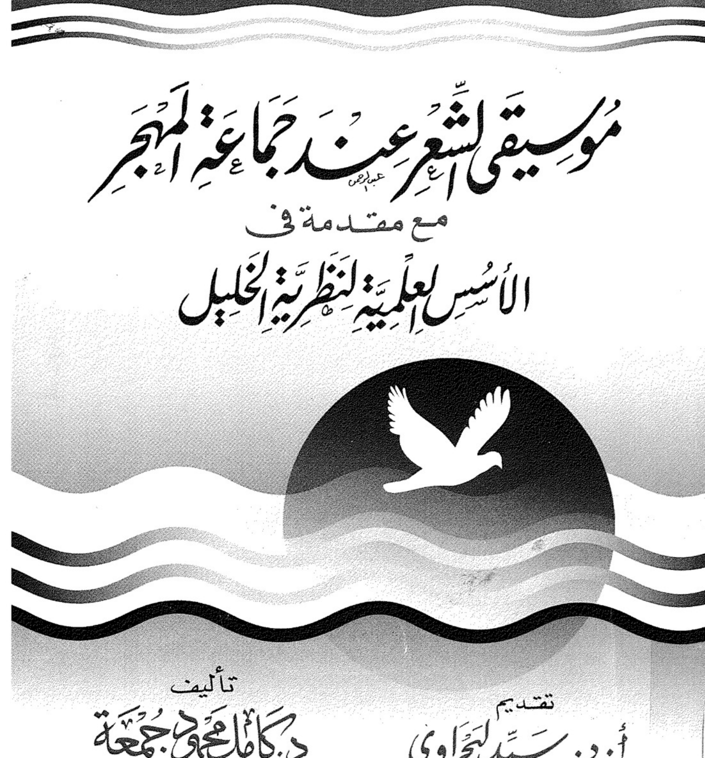


موسيقى الشعر عند جماعة المهجر

مع مقدمة في

الأسس العلمية لنظرية الخليل

تأليف

د. كامل محمود جمعة

كلية الآداب ببني سويف

تقديم

أ. د. سيد البحراوي

مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة - ت : ٢٣٩٠٠٨٦٨

Editions Al-Adab 1923

42 Opera Square - Cairo Tel: (202)23900868

موسيقى الشعر عند جماعة المهجر
مع مقدمة فى
الأسس العلمية لنظرية الخليل

تأليف

د. كامل محمود جمعة
كلية الآداب ببني سويف

تقديم

أ.د/ سيد البحراوي

مكتبة الآداب
٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة. ت ٣٩٠٠٨٦٨
E. mail : adabook@hotmail.com



الناشر

مكتبة الآداب

الطبعة الأولى: ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م

بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

جمعة ، كامل محمود

موسيقى الشعر عند جماعة المهجر مع مقدمة في الأسس العلمية لنظرية الخليل / تأليف كامل محمود جمعه ، تقديم سيد البحراوي.- القاهرة: مكتبة الآداب ، ٢٠٠٧.

٢٦٤ ص ؛ ٢٤ سم.

تدمك X ٩٠٥ ٢٤١ ٩٧٧

١ - الشعر العربي - المهجر

٢ - الشعر العربي - تاريخ ونقد

أ - البحراوي ، سيد (مقدم)

ب - العنوان

٨١١,٠٠٩٨٧٣

عنوان الكتاب: موسيقى الشعر عند جماعة المهجر

تأليف: د/ كامل محمود جمعة

رقم الإيداع: ٢٥١٧٧ لسنة ٢٠٠٧م

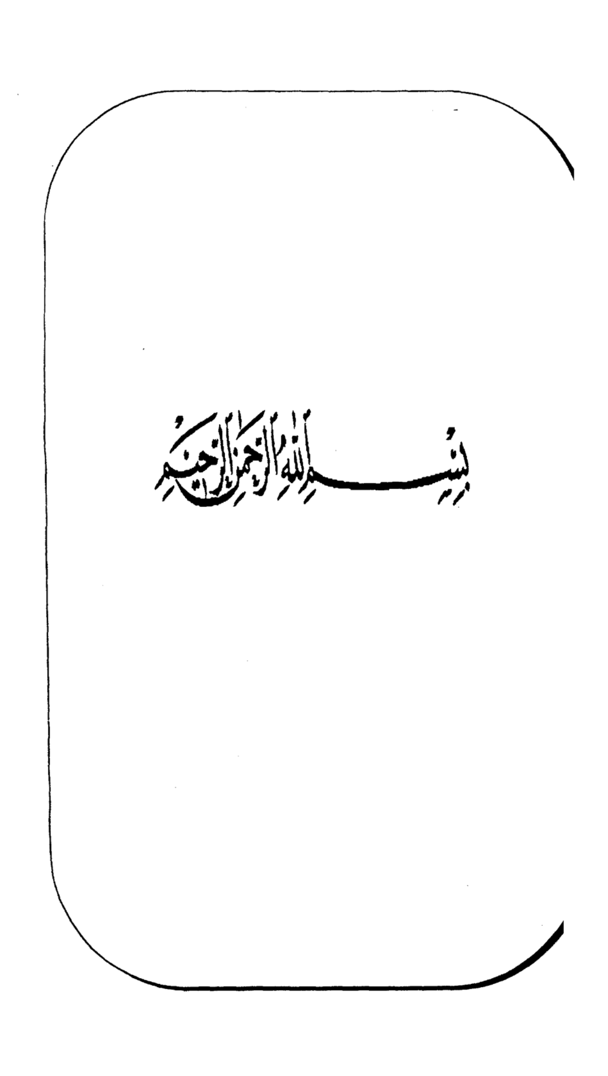
الترقيم الدولي: I.S.B.N. 977 - 241 - 905 - X

مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة

هاتف ٠٢٣٩٠٠٨٦٨ (٢٠٢) -

e-mail: adabook@hotmail.com


بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــداء

إلى روح والدى التقي الصبور
أسكنه اللّٰه فسيح جناته ..

ابنك كامل

المحتويات

تقديم

بقلم أ.د. سيد البحراوي

يسعدني أن أقدم للقارىء باحثاً جديداً ينضم إلى قافله الباحثين الجادين الجدد في حقل دراسات موسيقى الشعر العربي ، ذلك الحقل الذى أهمله الدارسون العرب حتى نهاية الحرب العالمية الثانية ،استناداً إلى الإنجاز العبقري الذى قدمه الخليل بن أحمد الفراهيدي في القرن الثاني الهجري ، والذى أعتبر أساساً كافياً لفهم ودراسة الإيقاع في الشعر العربي ، مع بعض الإضافات والحواشي والشروح والتعديلات غير الجذرية.

ورغم أن المستشرقين منذ القرن الثامن عشر الميلادى قد حاولوا أن يراجعوا هذه المسلمة في دراسات مستفيضة ودقيقة ، بغض النظر عن نتائجها ، فإن السبات الذى عاش فيه العرب خلال فترة ظلامهم ، قد منعهم من متابعة هذه المراجعة أو الجرأة عليها ، ولم تحدث بوادر لتغير هذا الموقف الإمع التمرد الشعري الذى بدأنا نجد ملامحه البكرة منذ نهاية القرن الحالي (آن يا شعر أن تفك قيوداً .....) ومع تزايد التمرد الشعري والنضج النسبي لحركة البحث في مجال علوم اللغة الحديثة والنقد الأدبي ، تبلورت حركة واضحة للاهتمام بدراسة موسيقى الشعر العربي من منظور جديد مستفيد من التطور العلمي في هذين المجالين ، وخاصة علوم الأصوات المختلفة. أسس لهذه الحركه محمد مندور (١٩٤٦) من ناحية وابراهيم أنيس (١٩٤٩) من ناحية آخرى ثم توالت الأجيال لتتضح هذا التأسيس ، وتجعل منه تياراً واسعاً ، نجح ، في تقديري ، في تحجيم المنظور العروض التقليدي الذى كان يكتفي بالبحث عن صحة وزن القصيدة (أوزونها) من فساده ، وأصبحنا نمتلك وعياً واضحاً بأن العروض الخليلي ليس مقدساً ، بل وليس كافياً لفهم الظاهرة الإيقاعية في الشعر العربي سواء قديمه أوحديثه ، وأن علينا أن نبحث عن منهج جديد أكثر قدرة على هذا الفهم وعلى دراسة عناصر الإيقاع من ناحية ، وعلى إدراك ضرورته الفنية ، أى وظيفته في الشعر عامة ، وفي بناء القصيدة خاصة ، لتحقيق دلالة لايستطيع غير الإيقاع أن يحققها.

في إطار هذا الفهم يأتي بحثنا هذا عن موسيقى الشعر عند شعراء المهجر. فرغم أن الباحث مؤمن بالعروض الخليلي إيماناً راسخاً ، فإنه لم يعد ذلك العروضي القديم ، بل رأى الضرورة التي تحتم عليه إضافة عناصر جديدة في الفهم والإدراك والتحليل لعناصر موسيقى الشعر ، وكانت هذه الضرورة نابعة من أمرين ، أولهما ذاتي خاص بالأمانة العلمية والإخلاص البحثي لدى كامل جمعة ، والثاني موضوعي متعلق بخصوصية شعراء المهجر الذين كانوا من أهم المتمردين في مقولاتهم النظرية وفي شعرهم على العروض الخليلي منذ بدايات القرن ، وقدموا

فى أشعارهم نماذج تجديدية عرفها التراث العربى علىاستحياء كما عرفوها من الشعر الأوربى والأمريكى الذى عاينوه.

ومن هنا تأتى أهمية هذا البحث ، فهو لايعمل ـــ فحسب ـــ على تطوير المنهج الجديد فى دراسة موسيقى الشعر ، بل يختار ـــ أيضاً ـــ منطقة خصبة للاختبار: إلى أى مدى كـــان شعراء المهجر مجددين فعلاً فى أشعارهم كما كانوا فى مقولاتهم النظرية ،

وقد نجح الباحث فى تقديم إجابة دقيقة إلى حد كبير عن هذا السؤال ، لايعوق اكتمـــال دقتـــها سوى أن المادة التى درسها لاتمثل كل شعراء المهجر ، فهناك بعض هذا الشعر لـــم يســـتطع الباحث العثور عليه لأسباب موضوعية تجد ذكرها فى المقدمة. وهذه الإجابة تتوافق إلى حـــد كبير مع نتائج دراسات سابقة عن شعراء آخرين مثلوا مع المهجرين حركة التجديد فى الشعر العربى الحديث. ولتجعل حدود التحديث فى هذا الشعر سؤالاً كبيراً صالحاً لآن يطـــرح بقـــوة. وهذا ما يحتاج إلى مزيد من الدراسات لباحثين جادين جدد ،لاختباره فى مناطق أ خرى خصبة فى شعرنا الحديث ، حتى نستطيع القول ـــ بثقة ـــ أننا قد أمتلكنا إجابة حقيقية ودقيقة على هذا السؤال ، وهذا مناط البحث العلمى الجاد الدائب ، الذى يواصله أفراد مازالوا رغـــم كـــل المثبطات والعقبات ـــ يعملون باستشهاد لايملكه إلاالمتصوفة والعلماء المخلصون الخالصون من المنافع والأغراض.

سيدالبحراوى

١٩٩٧/٨/١٠

المقدمة

تتعدد مناحي دراسة الشعر ، بتعدد عناصره البلاغية واللغوية والنحوية والصرفية والدلالية وغيرها ، إلا أن الجانب الموسيقى يتميز عن غيره بعدة سمات ، فهو الجانب الذى يميز الشعر عن النثر ، وهو العنصر الذى ضمن للشعر الانتشار والخلود[1]، كما أن علم العروض من أقدم علوم العربية نشأة[2]، وهو أيضا علم يسوده الاختلاف فى أغلب قضاياه ، بدءاً من أسباب الوضع والتسمية[3] الى فلسفته وعناصر تكوينه ، بل وجدواه أصلا[4]، فضلاً عن تميزه بظاهرة إعلان كثيرين من علمائه لصعوباته ومظاهرها فى مقدماتهم[5] وبالتالى ، لم تتوقف محاولات تعديله أو الاستدراك عليه أو إقصائه منذ وضع وحتى الآن[6]. وإذا أضفنا الى ذلك غموض إيقاع الشعر العربى وعدم تقنين معظم ظواهره[7]، يتبين لنا أن موسيقى الشعر العربى – عروضا وإيقاعاً – تتسم بوضع منفرد بين علوم العربية ، فمازالت غامضة

---

[1]) ابراهيم انيس – موسيقى الشعر – مكتبة الانجلو ط٦ ١٩٨٨ ص ١٢

[2]) عبد العزيز عتيق – علم العروض والقافية – دار النهضة العربية ١٩٨٥ ص ١٠

[3]) انظر مثلا،الإسناوى – نهاية الراغب.تحقيق شعبان صلاح.ط١ ١٩٨٨ ص ٧٧ بدون دار النشر
السيد الهاشمى – ميزان الذهب – المكتبة التجارية دت ص ٣ ومابعدها
الصبان – شرح الصبان على منظومته الكافية – المطبعة الخيرية ط ٢ ١٣٢١ هـ ص ٣
السيد محمد الدمنهورى / الحاشية الكبرى على متن الكافى المطبعة الميمنية بمصر ١٣٠٧م ص ١٢
وله ايضا المختصر الشافى على متن الكافى المطبعة الازهرية ط ١ ١٣١٠ هـ ص ٤
ابن القطاع – البارع فى علم العروض تحقيق أحمد محمد عبد الدايم ط١ ١٩٨٢ بدون دار نشر ص ٤٥
الدماميني – العيون الغامزة تحقيق الحسانى حسن عبد الله مطبعة المدنى بالقاهرة ص ١٥
انيس مرجع سابق ص ٤٩ و G.weil "Arud " in Encyclopaedia of Islam 1960 / p.667
الخليل بن احمد – كتاب العين تحقيق مهدى المخزومى وآخرون دار الرشيد للنشر بغداد ١٩٨٠ جـ ١ ص ٢٧٥
محمد احمد وريث – حول النظائر الايقاعية – المنشأة العامة للنشر طرابلس ط ١ ١٩٨٥ ص ومابعدها
محمد بدوى المختون – دراسة نظرية وتطبيقية فى علم العروض والقافية مكتبة الشباب ١٩٧٧ ص ١٠

[4])أنظر مثلا ميخائيل نعيمة – الغربال– دار نوفل ط ٩ ١٩٧١ ص ١٠٧ ومابعدها وبالتفصيل حسنى عبد الجليل – موسيقى الشعر العربى – الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٨ جـ ١ ص ٣٣

[5])انظر بالتفصيل الشيخ جلال الحنفى – العروض.تهذيبه وإعادة تدوينه.مطبعة العانى بغداد ١٩٧٨.المقدمة

[6])انظر مثلا محمد توفيق أبو على – علم العروض ومحاولات التجديد دار النفائس بيروت ط ٢ ١٩٩١ م

[7])عز الدين اسماعيل – الشعر العربى المعاصر دار الكاتب العربى ١٩٦٧ ص ٥٣ ومصطفى حركات– العروض / القصيدة العربية بين النظرية والواقع بدون بيانات ص ١٧

وعميقة الاغوار ، وفى اعماقها كثير من الثراء العلمى والبكارة التى تغرى بالبحث والتنقيب ، لاستكشاف أسرارها ، ومحاولة الوقوف على قضاياها .

والتجديد والتطور فى موسيقى الشعر ، عبر تاريخنا الأدبى بطيء جداً [1] لأنه كأى موسيقى تألفها الأذن وتستمتع بها ، ترفض أن تتذوق غيرها إلابعد مرور وقت كاف لتتعود الإحساس بالجمال فيها ، لذلك ، فإن محاولات التجديد فى موسيقى الشعر معدودة ولكنها [2]واضحة .

ويكاد يجمع النقاد والدارسون[3] على أهمية الدور الذى قامت به جماعة المهجر فى تطوير موسيقى الشعر واعتبارها إحدى المحطات الهامة فى تطوير موسيقى الشعر ، فالدكتور ابراهيم أنيس يرى أن شعراء المهجر" اخرجوا لنا شعراً موسيقياً جميلاً ، وجديداً، عنوا فيه وفى نظمه كل العناية بالناحية الموسيقية فتفننوا فى الأوزان كما نوعوا فى القوافى"[4] ويعتبر الدكتور على عشرى زايد" حركة التجديد المهجرى من أهم حركات التجديد فى تاريخ شعرنا العربى فقد مهدت هذه الحركة بمظهريها العملى والنظرى لنشأة الشعر الحر الذى يقوم بشكل عام على نفس الأسس النظرية والعملية التى قامت عليها حركة التجديد المهجرية"[5]ويؤيده كثيرون[6] فى إثبات دور شعراء المهجر فى التمهيد لظهور الشعر الحر وأن بعض بواكيره قد ظهرت فى أشعارهم .

---

[1]) أ. انيس م سابق ص ١٨

[2]) انظر مثلا انس داود / التجديد فى شعر المهجر دار الكاتب العربى ١٩٦٧ م ص ٦ ومابعدها

[3]) انظر مثلا السعيد الورقى – لغة الشعر العربى الحديث – دار المعارف ط ٢ ١٩٨٣ ص ٢٠٠ ومابعدها وعبد القادر القط / الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر / مكتبة الشباب ١٩٨٦ ص ٢٣٩ ومابعدها ومحمد زكى العشماوى / دراسات فى النقد الادبى المعاصر – دار الشروق ط ١٩٩٤ ص ١١٢ ومابعدها شوقى ضيف / دراسات فى الشعر العربى المعاصر دار المعارف ط ٧ دت ص ٢٤٥ ومابعدها

[4])أ. انيس مرجع سابق ص ٣١٠

[5])على عشرى زايد – موسيقى الشعر الحر – رسالة ماجستير مخطوطة بكلية دار العلوم ١٩٦٨ ص ٩٦

[6]) انظر مثلا صفاء خلوصى – فن التقطيع الشعرى – مكتبة المثنى بغداد ط ٥ ١٩٧٧ ص ٤١٢ والنعمان القاضى وآخرون – موسيقى الشعر العربى – دار الثقافة ١٩٨٠ ص ١٠٣

والحقيقة أن المؤلفات التى تناولت الأدب المهجرى عديدة ومتنوعة الزوايا البحثية فمنها مايهتم بالظروف التاريحية والاجتماعية والاقتصادية لشعراء المهجر، مع عرض ترجمات سريعة للشعراء ومختصرات من أشعارهم مثل :-

عيسى الناعورى فى كتابه " أدب المهجر " وجورج صيدح فى " أدبنا وأدباؤنا فى المهاجر الأمريكية " ومحمد عبدالمنعم خفاجي فى " قصة الأدب المهجرى " ووديع ديب فى " الشعر العربى فى المهجر الأمريكى " وحسن جاد حسن فى " الأدب العربى فى المهجر " ومحمد عبدالغنى حسن " الشعر العربى فى المهجر " ونادرة جميل السراج فى " شعراء الرابطة القلمية " وإحسان عباس ومحمد يوسف نجم فى " الشعر العربى فى المهجر أمريكا الشمالية " مع اختلاف طفيف بينهم فى زوايا الاهتمام وعمق التحليل وحجمه والرؤية النقدية لصاحبها ومنها ماهتم بظاهرة التأمل فى أشعار المهجر ورصد روا فدها الثقافية،الأوربية منها والعربية ، مثل كتاب الدكتور صابر عبدالدايم " أدب المهجر " ورغم تعرض هذه المؤلفات القيمة بالبحث العميق لزوايا مهمة فى الأدب المهجرى ، الإ أنها جميعاً لم تتعرض بالدراسة الكافية لموسيقى الشعر وأدواتها عند جماعة المهجر ، باستثناء بعض الفقرات التى تعرضت فى عجالة لبعض النماذج مع بعض الأحكام الذاتية المعممة ، كما نجد عند نادرة السراج حيث ترى أن شعراء المهجر "لم يرضوا عن الأوزان الشعرية القديمة المطروقة وخاصة تلك الأوزان ذات البحور الطويلة" [1] وهو رأى يحتاج الى مزيد من الدراسة الشاملة لتتأكد مصداقيته . وهناك مؤلفات تعرضت بالدراسة لظواهر التجديد فى أشعار المهجر بشكل عام وكان التجديدالموسيقى أحداهتماماتهم ، ولكن جاء فى شكل نظرات سريعة وعبارات فضفاضة ومتعارضه فيما بينهم .

---

[1] نادرة جميل السراج / شعراء الرابطة القلمية دار المعارف ط ٣ ص ٢٢٩

وانظر حسن جاد / الادب العربى فى المهجر دار قطرى بن الفجاءة قطر ١٩٨٥ ص ٤٢٨ ومابعدها

فالدكتور / محمد مصطفى هدارة يؤكد فى كتابه "التجديد فى شعر المهجر" " إن شعراء المهجر قد تصرفوا كثيراً فى الأوزان والقوافى"[1] دون استعراض نماذج توضح مظاهر هذا التصرف فى الأوزان والقوافى ، فى حين يعارضه د / أنس داود فى كتابه " التجديد فى شعر المهجر" ويؤكد أن شعراء المهجر لم يحدثوا تغييراً و"أنهم يتحركون داخل النظام المتوارث لموسيقى الشعر "[2] مع استعراض نموذج من أشعار الياس فرحات .

أما الدكتور / عبدالحكيم بلبع فيعلق فى مقدمة كتابه "حركة التجديد الشعرى فى المهجر بين النظرية والتطبيق" أنه لايقصد أن تكون دراسته لحركة التجديد عند المهجر" تفصيلية واسعة تستوعب كل مايمكن أن يقال عنها"[3] وبعد استعراض بعض النماذج يؤكد أن "سلسة التطور التى حدثت فى شكل التعبير الشعرى على أيديهم سلسلة طويلة تصعب معها محاولة التقعيد والتقنين"[4]

ويعلن فى خاتمة الكتاب أن جماعة المهجر" كانت مرحلة جديدة من مراحل التطور الواضحة فى موسيقى الشعر العربى لم يسبق لها مثيل فى أية مرحلة من مراحله التاريخية"[5] .

والحقيقة أن الإنتاج الشعرى الضخم لشعراء المهجر ،والذى يضم عشرات الدواوين ومئات القصائد ،المتعددة الأشكال والموضوعات والأنساق ،لايمكن الحكم عليه موضوعياً دون دراسة واسعة شاملة ومتأنية ، وهذا ماحاول هذا البحث القيام به ، لحسم هذه المعركة النقدية ، بتوضيح الظواهر والملامح الموسيقية فى الشعر المهجرى من ناحية ، وتحديد الموقع التاريخى لشعراء المهجر فى تطوير موسيقى الشعر العربى من ناحية آخرى .

---

[1] محمد مصطفى هدارة / التجديد فى شعر المهجر / دار الفكر العربى ط ١ ١٩٥٧ ص ٥٠

[2] انس داود / م سابق ص ٣٥٤

[3] عبد الحكيم بلبع / حركة التجديد الشعرى فى المهجر بين النظرية والتطبيق / الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٠ ص ٥

[4] السابق ص ٣١٥

[5] السابق ص ٣٣٠

ولقد دفعت الرغبة المخلصة في الوصول الى نتائج وأحكام دقيقة ، الى إخضاع جميع الدواوين والقصائد التى تمكن الباحث من الاطلاع عليها ، للدراسة المتأنية والفحص العميق ، ويمكن القول، إن هذا البحث قد شمل الأغلبية الساحقة من أعمال المهجر كما يتضح من قائمة المصادر وقد اعتمد هذا البحث الدواوين والأعمال الكاملة المطبوعة ولم يعتمد المختارات والنماذج المتناثرة وسط المراجع المختلفة أو المجلات والدوريات .

والأعمال التى خضعت للدراسة فى هذا البحث هى :-

م	الشاعر	م	الديوان	عدد المكونات *
١	إيليا أبو ماضي	١	الأعمال الكاملة	٢٨١
٢	جبران خليل	٢	كل الأعمال الشعرية ضمن الأعمال الكاملة له	١٥
٣	ميخائيل نعيمة	٣	همس الجفون	٣٠
٤	نعمة الحاج	٤	ديوان نعمة الحاج الجزء الأول	١١٩
٥	رشيد أيوب	٥	أغاني الدرويش	٣٧ إجمالى الشمالى٢
٦	القروى رشيد سليم	٦	الأعمال الكاملة	٥٩٣
٧	المدنى قيصر سليم	٧	ديوان المدنى	٦٢
٨	إلياس فرحات	٨	ديوان فرحات	١٢٢
		٩	أحلام الراعى	٦
		١٠	رباعيات فرحات	١٦٥
		١١	مطلع الشتاء	٢٩
٩	إلياس قنصل	١٢	الأسلاك الشائكة	٣٦
		١٣	السهام	٣١
		١٤	العبرات الملتهبة	٢٣
		١٥	على مذابح الوطنية	١٢
		١٦	شاعر مسيحى ينتصر للرسول صلى الله عليه وسلم	١
١٠	زكى قنصل	١٧	ألوان وألحان	٦٠
١١	فوزى المعلوف	١٨	على بساط الريح	١٤

* *يدخل فى هذا الحصر كل مايضمه الديوان من قصائد بجميع أشكالها ومقطوعات ونتف*

١٢	شفيق المعلوف	١٩	عبقر	٢/
		٢٠	الأحلام	٢٧
		٢١	سنابل راعوث	٧٥
١٣	رياض المعلوف	٢٢	الأوتار المنقطعة	١٠
		٢٣	خيالات	٣٤
		٢٤	زورق الغياب	٤٧
١٤	رشدى المعلوف	٢٥	أول الربيع	٣٣
١٥	أمين الريحانى	٢٦	الريحانيات(وبها شعر منثور)	**إجمالى الشمالى ٤٨٢** **إجمالى الجنوبى ١٤٠٠** **إجمالى المهجر ١٨٨٢ عمل**

ولتحقيق هذه الدراسة كان على الباحث أن يزاوج بين الوصف القائم على الإحصاء والتحليل ، وقد تمثل المنهج الإحصائى الوصفى فى إخضاع كل ديوان للدراسة على حدة ، مستخرجاً أهم ملامحه الموسيقية ، ثم أعمال كل شاعر على حدة ، ثم مجموعة المهجر الشمالى منفصلة عن مجموعة المهجر الجنوبى ، ثم جماعة المهجر بالكامل ، وذلك لاستخراج النتائج الإحصائية للظواهر الموسيقية ، والأشكال الشعرية ، ووصف الظواهر الموسيقية لدى كل من المجموعتين الشمالى والجنوبى ، وجماعة المهجر عموماً ، لتوضيح اتجاهات المجموعتين ، ومدى التجديد لديها ، وموقع جماعة المهجر التاريخى بالنسبة لسابقيها ومعاصريها .

وقد تمثل المنهج التحليلى فى استعراض جميع الأشكال الشعرية ، وتحليل بعض الأعمال الشعرية التى وظفت الشكل فنياً ، والتى لم توفق فى توظيفه ، وذلك بعرض أعمال المهجر الشمالى منفصلة عن الجنوبى، وذلك لتوضيح الميول الأدبية لدى المجموعتين ولدى شعراء المهجر عموماً .

وعلى هذا الأساس جاء تقسيم البحث على ثلاثة فصول وخاتمة :-

الفصل الأول (النظرى) ويحاول الوقوف على أهم نظريات موسيقى الشعر ويتخذ من نظرية العروض الخليلى منطلقاً ، فيعرضها فى اختصار موضحاً أسسها ومحاولات الاستدراك والتعديل فى مجال كل أساس ، ثم يناقش أهم المآخذ على هذه النظرية عموماً والجوانب السلبية لها . والهدف من هذا القسم استعراض العروض العربى باعتباره الهيكل الاساسى لموسيقى الشعر العربى حتى الأن ، والوقوف على أهم القضايا النقدية واالأراء المطروحة حولهالنستضيىء بها فى دراستنا هذه .

الفصل الثانى ، ويبدأ بتمهيد يعرض لملامح موسيقى الشعر فى النقد المهجرى ، وموقفهم المبدئى من ضرورة موسيقى الشعر وزناً وقافية ، ونظرتهم الى العروض العربى ككل واتجاههم النقدى للتحرر أو الالتزام ، وذلك بغرض الوقوف على مبادئهم وأقوالهم النظرية ونظرتهم لموسيقى الشعر .

ويلى ذلك الدراسة الإحصائية، وتقوم برصد جميع الظواهر الموسيقية من وزن وقافية وأشكال شعرية وحروف روى ...... الخ ، مع تسجيلها فى الجداول المناسبة والهدف منها استخلاص نسب شيوع هذه الظواهر الموسيقية ، ومقارنتها مع تطورها فى الأدب العربى لمعرفة مدى التغيير الذى أحدثتة جماعة المهجر، ومكانها فى تاريخ تطوير موسيقى الشعر من ناحية ، ومقارنة إنتاجهم الفعلى بمبادئهم وأقوالهم النظرية من ناحية آخرى ، فضلاً عن مقارنة أعمال المهجر الجنوبى بأعمال المهجر الشمالى لبيان اتجاة كل فريق .

الفصل الثالث (الدراسة الفنية) وتهتم بتحليل نماذج شعرية من كل شكل شعرى ، موضحة الجيد وغير الجيد منها، مع عرض أعمال المهجر الشمالى منفصلة عن الجنوبى ، وتهدف الى بيان مدى وعى الشاعر المهجرى بإمكانات الشكل والأدوات الموسيقية المتاحة له ، وبيان مدى نضج شعراء المهجر وتمكنهم الشعرى عموما والموسيقى خصوصا .

وفى نهاية هذا الفصل، تأتى دراستنا لظاهرة الشعر المنثور الذى أوجده شعراء المهجر فى الأدب العربى ، مستعرضين الآراء النقدية حوله ومستشهدين بنماذج منه لنوضح سماته وملامحة الفنية .

وفى الخاتمة ، نوضح نتائج البحث بشكل عام ، من جيث مدى التغير الذى أحدثة شعراء المهجر ، فى توظيف موسيقى الشعر ، من حيث نسب شيوع الأشكال الشعرية والأوزان والقوافى ، ومدى التزامهم بالقواعد العروضية كحالات الأوزان وحروف الروى الى غير ذلك ، مع مقارنة الموقف النقدى بالموقف العملى لجماعة المهجر وإبراز ما أضافوه من أوزان شعرية أو أصناف أدبية ، وذلك لتوضيح خصائص وملامح موسيقى الشعر عند جماعة المهجر ، ودورها فى تطور موسيقى الشعر العربى .

ومن نافلة القول، إن للبحث العلمى مشاكله المادية وصعوباته العلمية فضلاً عن احتياجه للمثابرة والإصرار لتحقيق الهدف وقد واجهت هذا البحث مشكلتان أساسيتان :-

الأولى :-خاصة بعلم موسيقى الشعر ، وهى مشكلة غياب المصطلح العلمى الدقيق المتفق عليه بين المراجع ، فالشكل الواحد له عدة مصطلحات ، والمصطلح الواحد يطلق على عدة مفاهيم .

الثانية :- قلة مصادر الشعر المهجرى بشكل عام ، وذلك راجع فى الأساس الى أن شعراء المهجر لم يطبعوا أعمالهم بشكل تجارى واسع ، ولكن كانوا يطبعون منها أعداداً قليلة جداً ، للإهداء الشخصى ، فضلاً عن قدم الطبعات ونفاذها من الأسواق، وقد حاولت الاطلاع عليها فى مظانها، بالاتصال التليفونى ، أو بالمراسلة ، أو بالمقابلة مع الأدباء الذين عرف عنهم الاتصال بشعراء المهجر ، واقتناء أعمالهم ، وللأسف لم أجد تعاوناً على الاطلاق، فكان لزاماً علىّ بذل مزيد من الجهد، فى البحث فى المكتبات الجامعية ، ودار الكتب ، والمعهد العالى

للدراسات العربية ، ومكتبات محافظة بنيسويف ، ولم يضع الله عملى، فتمكنت من الاطلاع على عدد كبير من المصادر، يمثل الجانب الأعظم من أعمال المهجر .

وبعد، فهذه دراستى لموسيقى الشعر عند جماعة المهجر، وأعترف بأن الموضوع أكبر من أن يحتويه بحث واحد ، ومازالت مادته الثرية تحتاج الى مزيد من الجهد ، ولكشف مزيد من مظاهر الإبداع فيها ، مثلما تحتاج مظاهر الإبداع الأدبى المهجرى بزواياها المتعددة ، الى دراسات عديدة تضاف الى المؤلفات القيمة والجهود المتميزة التى تناولتها بالبحث .

وأخيراً فإننى أتقدم بخالص الشكر إلى كل من ساعدنى فى إنجاز هذا البحث روشكرى الجزيل لأمى العظيمة وزوجتى الفاضلة وأبنائى إسراء وإيمان والمصطفى.

والحمد لله رب العالمين

كامل محمود جمعة

١٩٩٧/٨/١١

الفصل الأول

موسيقى الشعر العربي

أولاً - العروض

يتفق جميع المؤرخين على أن الخليل بن أحمد الفراهيدى (١٠٠ - ١٧٥ هـ) [(١)] هو واضع علم العروض - غير أن هناك العديد من الروايات التى تؤكد أنه لم يضع هذا العلم من فراغ ومنها :

١) ما روى عن سماع الخليل لشيخ يعلم صبياً: نعم لانعم لا لا نعم لا نعـــــم لا لا [(٢)] والمتأمل للتسلسل نفسه يشعر بأن الخليل ربما سمع تسلسلات أخرى لنفس الوحدات لتكون ايقاعات أخرى كما أن (نعم) و (لا) هى نفسها الوتد المجموع والسبب الخفيف عند الخليل [(٣)] ويمكن ببساطة تكوين جميع أوزان الخليل من (نعم) و (لا) [(٤)] .

٢) قول الجاحظ " .... وكما وضع الخليل بن أحمد لأوزان القصيد وقصار الأرجاز القاباً لم تكن العرب تتعارف تلك الأعاريض بتلك الألقاب وتلك الأوزان بتلك الأسماء ...."[(٥)] وهذا يدل على أن العرب عرفت بعض الأوزان والأعاريض بأسماء اخرى وأنه أضاف بعض التنظير والتنظيم .

٣) قول ابن فارس : " .... إن هذين العلمين (قلت: النحو والعروض) قد كانا قديماً وأتت عليهما الأيام وقلّا فى أيدى الناس ثم جددهما هذان الإمامان ..." ويدلل علىمعرفة العرب للعروض بقول الوليد بن المغيرة عن القرآن " ... لقد عرضت ما يقرؤه محمد على أقراء الشعر هزجه ورجزه وكذا وكذا فلم أره

---

١) انظر مثلاً ابن خلكان - وفيات الأعيان تحقيق إحسان عباس ج ٢ دار صادر بيروت د ت ص ٢٢٤ والقفطى إنباه الرواه تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - القاهرة مطبعة دار الكتب ١٩٥٠ ص ٣٤١ وما بعدها ابن السيرافى - أخبار النحويين البصريين تحقيق محمد عبد المنعم خفاجة وآخرون طبعة الحلبى القاهرة ١٩٥٥ ص ٣٠ الزبيدى - طبقات النحويين واللغويين تحقيق محمد أبو الفضل دار المعارف ص ٤٥ . ابن سلام - طبقات فحول الشعراء . شرح محمود محمد شاكر مطبعة المدنى القاهرة د ت ص ٢٢ .

٢) محمد العلمى - العروض والقافية دراسة فى التأسيس والاستدراك دار الثقافة الدار البيضاء ط ١ ١٩٨٣ ص ٣٧ والمختون م سابق ص ٨ والشيخ جلال الحنفى م سابق ص ٢٤

٣) العلمى م سابق ص ٤٣

٤) السابق ص ٤٠

٥) الجاحظ - البيان والتبين تحقيق عبد السلام هارون دار الكتب العلمية بيروت ج ١ د ت ص ٧٧ .

يشبه شيئاًمن ذلك ..."[1] وهذا يؤكد ما وصلنا اليه من معرفة العرب بالعروض ولكن فضل الخليل هو اكتشاف منظومة تجمع الأصناف وتحدد تركيبها وعناصرها وأحوالها وما يجوز فيها وعيوبها وزنا وقافية وقد كان مقياسه لإثبات الصنف هو الشيوع عند العرب وليس مجرد التواجد النادر [2] ، ومن هنا كان عدم إثباته لبحر المتدارك لعدم اقتناعه بشيوع إيقاعه أو قيمته [3] وليس لعدم معرفته به بدليل إنه عرف تفعيلته (فاعلن) وعرف دائرته كما أن الأخفش[4] نفسه ،وابن جنى[5] ،وابن القطاع [6] لم يذكروه ومن هنا تبطل مقولة أن الخليل لم يعرفه،فالحقيقة أنه عرفه ونظم عليه وإن كان لم يقترح له اسماً [7] . أما الأخفش فقد " ذهب الى إنه مستعمل"[8] فأسماه وأضافه .

---

1) ابن فارس - الصاحبى تحقيق سيد احمد صقر مطبعة عيسى الحلبى ١٩٧٧ ص ١٣ .
2) العلمى م سابق ص ١٠٢ ، ١١٥ .
3) الشيخ جلال الحنفى م سابق ص ٢١٥ والعلمى م سابق ص ١٩٧ وعلى عشرى زايد م سابق ص ٣٦٨ وصفاء خلوصى م . سابق ص ١٩٥ .
4) الأخفش - العروض تحقيق د . سيد البحراوى مجلة فصول القاهرة مارس ١٩٨٦ ص ١٢٥
5) ابن الجنى - العروض تحقيق حسن شاذلى فرهود ١٩٧٢ بدون دار نشر .
6) ابن القطاع م سابق .
7) شوقى ضيف - العصر العباسى الأول دار المعارف ط ٩ ص ١٩٤ والحنفى م سابق ص ٢١٥
8) العيون الغامزة م سابق ص ٢٢

أسس نظرية الخليل

١) الأساس الموسيقى

ونقصد بالموسيقى هنا علم الموسيقى

فالعلاقة بين الشعر وعلم الموسيقى قد تنبه إليها كثيرون وينص الصاحبى على " أن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم و صناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعه"[١] ويؤيده قول الفارابى:" نسبة القول الى الحروف كنسبة الإيقاع المفصل فى النغم فإن الإيقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذات فواصل ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذات فواصل " [٢]"فالإيقاع من حيث هو إيقاع ، هو تقدير ما لزمان النقرات ، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحيناً وإن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظمة منها الكلام كان الإيقاع شعرياً"[٣].

ويربط حازم بين الشعر والموسيقى،فالقصيدة عنده تتكون من حروف تنتظم فتكون الأسباب والأوتاد والتفاعيل وأجزاء القصيدة ، وكذلك الألحان ، فإنها تتكون من أنغام تكوّن أجزاء اللحن ، ووجه الشبه هو الترتيب فى الزمن والفواصل والوقفات [٤] .

ويوضح ذلك د. عتيق بقوله:" عرفنا أن العروض هو علم موسيقى الشعر، وعلى ذلك يكون هناك صلة تجمع بينه وبين الموسيقى بصفة عامة،وهذه الصلة تتمثل فى الجانب الصوتى ، فالموسيقى تقوم على تقسيم الجمل الى مقاطع صوتية تختلف طولاً وقصراً أو الى وحدات صوتية معينة على نسق معين بغض النظر عن بداية الكلمات ونهايتها ، وكذلك شأن العروض ، فالبيت من الشعر يقسم الى وحدات صوتية معينة

---

١) الصاحبى م سابق ص ٤٦٥

٢) الفاربى – الموسيقى الكبير ص ١٠٨٦ نقلاً عن جابرعصفور مفهوم الشعر دار الثقافة ١٩٧٨ ص ٣٧١

٣) ابن سينا – جوامع علم الموسيقى ص ٢٤ نقلاً عن جابر عصفور م سابق ص ٣٨١

٤) انظر حازم القرطاجنى منهاج البلغاء تحقيق محمد ابن الخوجة دار الغرب الاسلامى بيروت ط ٢ ١٩٨١ ص ٢٢٠ ومواضع اخرى وعصفور م سابق ص ٣٧٠ وما بعدها .

أو الى مقاطع صوتية تعرف بالتفاعيل،بقطع النظر عن بداية الكلمات ونهايتها ، فقد ينتهى المقطع الصوتى أو التفعيلة فى آخر الكلمة ، وقد ينتهى فى وسطها ، وقد يبدأ من نهاية الكلمة وينتهى ببدء الكلمة التى تليها " (١) .

ومصدر الإيقاع فى الموسيقى والشعر واحد ، هو الانفعال ، فالانسان عند انفعاله قد يصدر أصواتاً تكون الموسيقى ، أو حروفاً تكون شعراً ، ومن ثم يوضح د . جابر عصفور بعداً آخر لعلاقة الشعر بالموسيقى من حيث علاقتهما بالانفعال "فكيفيات تآلف اللحن تعتمد على طريقة الانتقال بالنغم من الحدة الى الثقل أو من بعد الى بعد آخر بينهما نسبة ، ويمثل هذا الانتقال يمكن للموسيقى على مستوى التعبير ان تحاكى الحالات المتعددة للنفس وتخيل الانفعالات المتعددة ..... ومادام لكل انفعال أنغام تدل عليه ، فإن التوسل بهذه الانغام يخيل للسامع الانفعال المرتبط ويثيره فى نفسه"(٢) ورغم أوجه الشبه بين الموسيقى والشعر إلا أن طبيعتهما تختلف " فالموسيقى نغم بلا قول أما البيت فهو مادة لغوية ذات دلالة معينه ، لذلك فما يدركه المستمع من الموسيقى يختلف عن الشعر كما أن الايقاع الكمى للموسيقى تحدده الفاصلة أو النقرة المميزة للمقدار ، أما البيت الشعرى ، فلا تكفى الفواصل بين التفاعيل،بل يدخل فيها الحدوث المتكرر لانواع الوحدات الصغرى المكونه للتفعيلة " (٣) وفى الحقيقة "هناك اختلافات هامة بين النغم المميز للجملة المنطوقة بموجاتها السريعة ودرجة نغمتها المتغيرة وبين النغمة الموسيقية " (٤)

وهذه الاختلافات لا تلغى " الصلة الوثيقة التى بين العروض والموسيقى ، وهى صلة الفرع المتولد من الأصل ، فالعروض فى حقيقة أمره ليس إلا ضرباً من الموسيقى اختص بالشعر على أنه مقوم من مقوماته ، واذا كان للموسيقى عند كتابتها رموز خاصة يدل بها على الأنغام المختلفة فإن للعروض كذلك رموزاً خاصة .. هذه

---

١) عبد العزيز عتيق م سابق ص ١٢

٢) عصفور م سابق ص ٤٠٢

٣) سعد مصلوح – فى اللسانيات العربية المعاصرة – علم الكتب ١٩٨٦ ص ١٤٦

4) Rene Wellek & Austinwarren : theory of literature 1970 chapter 13 Euphony .... p. 159

الرموز العروضية يدل بها على التفاعيل التى هى بمثابة أنغام الموسيقى المختلفة"[1] فالموسيقى وعاء الشعر منذ كان [2] " وتمثلت الصياغة الموسيقية فى الشعر العربى فى بحوره وقوافيه [3] الذى كان على الخليل أن يكتشفها ويصنفها ويضع أسس تمايزها ، وانجازه لهذه المهمة الضخمة يؤكد علمه العميق بعلم الموسيقى والذى تكوّن لديه من قراءته لكتب الموسيقى اليونانية التى ترجمت للعربية " واستطاع الخليل بن أحمد أن ينفذ مما ترجمه منها الى وضع علم العروض العربى"[4] ومن الثابت أن الخليل " له علم بالإيقاع وله كتاب فيه ومعرفته بالنغم ومواقعها أحدث له علم العروض"[5] ، فقد لاحظ أن " الايقاع الموسيقى نقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل ، والفاصلة هى توقف يواجه امتداد الصوت ، والوزن الشعرى – مثل إيقاع الموسيقى – نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل ، والفواصل ... إنما تحدث بوقفات تامة وذلك انما يكون بحروف ساكنة ، ومادام الحرف الساكن فى الوزن الشعرى هو أساس الفواصل الموازية للفواصل فى الإيقاع الموسيقى فيجب أن يتحدد وروده على نحو معين" [6] وكان عليه أن يحدد هذا (النحو المعين) الذى يجب أن ترد فيه المتحركات والسواكن ليوجد الإيقاع الشعرى فالشعر" فى أول أمره معتمد على الموسيقى وليس من شك فى أنه كان يغنى غناءً ثم استقل عن الموسيقى شيئاً فشيئاً"[7] فلما كانت الموسيقى متمايزة النغمات والألحان ولكل صنف من الأشعار لحناً يناسبه صخباً وهدوءاً وسرعة وبطئاً وطولاً وقصراً "وأن الأوزان قواعد الألحان، والأشعار معايير الأوتار"[8] فكان لابد من تمييز أصناف الأشعار أسوة بتمييز أصناف الألحان

---

١) عبد العزيز عتيق م سابق ص ١٢

٢) النعمان القاضى م سابق ص ١٧

٣) محمد غنيم هلال – النقد الادبى الحديث – دار نهضة مصر د ت ص ٤٣٥

٤) شوقى ضيف – العصر العباسى الاول – م سابق ص ١١٧ .

٥) ابناه الرواه م سابق ص ٣٤٣

٦) عصفور م سابق ص ٣٩٣

٧) طه حسين فى الادب الجاهلى دار المعارف ط ١١ ص ٣٢٠

٨) ابن رشيق القيروانى – العمدة – تحقيق مفيد قميحة دار الكتب العلمية بيروت ط ١ ١٩٨٣ ص ١٦

التى تغنى عليها .

" ونخرج من هذا كلـه بحقيقـة هامـة هـى أن علـم الموسـيقى أخٌ لعلـم العـروض ..... وأن العروض ألفه الخليل ...... على ضوء معرفته بالإيقاع"[1] .

ونوجز فنقول : إن الأساس الموسيقي كمنبع للشعر بحمله موجات الانفعـال مـن ناحية ، وكمبين لاختلاف أصناف الأشعار بمصاحبته لها فى الغناء والعـزف وبالتقـاء إيقاعه الموسيقى مع الوزن الشعرى فـى مبدأ التناسب ، كـان البـاعث الأول والمنبه الأول الى ضرورة البحث عن مميزات وسمات كل صنف شـعرى ، أى البحـث عن علم للعروض العربى .

ملامح الأساس الموسيقى فى نظرية الخليل :

١) أول هذه الملامح يتجسد فى مبدأ تقسيم الأوزان إلى تفاعيل واشتراط وجود وتد يحدث نقرة عالية تتكرر فى بداية التفعيلة أو وسطها أو آخرها ، ويظهر أيضا فى مبدأ التناسب بين التفاعيل المختلفة وتشابه موقـع الوتـد بهـا وهـذا مـا جعل حازم القرطاجنى يرفض وزن المضارع بشدة ولم يتصور صدوره عـن الذائقـة العربية [2].

٢) لمـا كـان العـروض والضـرب همـا آخـر الشـطرين وموقـع الـبروز الموسـيقى الواضح ومكـان الوقفـة أو الفاصلـة الموسيقية ، فـلزم الحفـاظ علـى تكرارهـا طوال القصيدة حفاظاً على إيقاع القصيدة ، ومن هنـا كـان لـزوم العلـة طـوال القصيدة ، وعدم لزوم الخزم والخـرم لوقوعهما ببدايـة أول بيـت فـى القصيـدة وعدم تأثيرهما فى موسيقية القصيدة .

٣) فلسفة الزحافات والعلل كتنويع موسيقى يحدثه الشـاعر بمقـدار لا يحطـم الـوزن فالقصيدة الجيدة يجب أن لا تحتوى صورة مكررة لنغمه واحدة [3] " أنمـــــــا نقرة الوزن المنتظمة بالنسبة للشاعر الحاذق هى الأساس أو القاعدة التى يتباعد

---

١) ابن القطاع م سابق ص ٦٣

٢) حازم م سابق ص ٢٤٣

3) The structure of verse - Afawcett premier book 1966 Richards, Rhythm and Metre p 47

منها ثم يعود إليها [1] " فالإيقاع الموسيقى الرتيب غير مقبول للنفس الذواقة ، والخروج كل الخروج ، إنما هو عجز عن إدراك الشكل الصحيح ولكن الأجمل هو الخروج بنسب وزوايا تزيد الجمال الموسيقى وذلك شبيه ما نراه من كبار المطربين والموسيقيين . ومن هنا كان تقسيمها الى حسن وقبيح [2].

ومن موسيقية الزحافات عدم مساسها بالأوتاد ولو حدث لضاعت نقرات الوزن ومعالمه أما العلل فهى أقل وروداً من الزحافات [3] ومكانها الضرب والعروض وإذا وقعت لزمت لتحافظ على نفس الإيقاع الذى أحدثته ومن هنا كان عدم لزوم الزحافات إن وقعت .

٤) أما أبرز ملامح الأساس الموسيقى، فهو القافية وما اشترطوه لها من حركات وحروف، فمن ناحية " الشعر قد وجد فى الأصل للغناء أى للتلحين ، واللحن فيه نقرات موسيقية أونغمات متكررة ، لذا كان من الضرورى وجود مثل هذه النقرات في الشعر وما هذه النقرات سوى القوافى المتكررة [4] "فوجود القافية ضرورى لوجود شعر دقيق فى تكوينه الموسيقى " [5] .

ومن ناحية أخرى ، " هناك حرص واضح على ضمان قيم صوتية بعينها لابد أن تتكرر " [6] وهذا هو الجانب الموسيقى الكيفى للقافية ، فهى لا تشترط الكم فقط ولكن الكيف أيضاً بدليل اشتراط نفس الحركة ونفس حرف المد ، وجواز التبادل نفسه هو منتهى الموسيقية لانه بين حروف طبيعتها متشابهة "ثمة - اذن - قيم موسيقية لحروف المد ، وثمة علاقات بين هذه القيم

---

١) محمد فتوح أحمد - الرمز والرمزية - دار المعارف ١٩٧٧ ص ٣٦٥

٢) انظر العمده م سابق ص ١٠١ والدماميني م سابق ص ٨٦

٣) انظر الدماميني م سابق ص ٧٨

٤) معروف الرصافى - الادب الرفيع - بغداد ١٩٥٦ ص ٨٩ نقلاً عن صفاء خلوصى م سابق ص ٢١٥

٥) صفاء خلوصى م سابق ص ٢١٥

٦) البحراوى العروض وايقاع الشعر العربى . الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٣ ص ٨٨

تحدث تأثيراً نفسياً شبيهاً بالتأثير الذى يحدثه لحن موسيقى ".[1]

ومما يبرز موسيقية القافية ، تعييب التضمين ، الذى يمنع الوقفة الموسيقية للبيت لعدم انتهاء المعنى وبالتالى تغير إيقاع النهاية أو التنغيم من الهبوط الى الاستواء وبالتالى يختل الجرس الموسيقى للقصيدة [2].

ويعتبر جويار – فى حدود قراءتى – صاحب المحاولة الوحيدة القائمة على الأساس الموسيقى لتفسير عروض الخليل ، فقد حاول تطبيق المبادىء الموسيقية على العروض ، ومنها ، أن كل إيقاع ينشأ من توالى أزمنة قوية وأزمنة ضعيفة فى مقادير رباعية الأزمنة ، تبدأ بالزمن القوى ، وقد طبق هذه المبادىء على التفاعيل واعتبرها مقادير ذات أزمنة أربعة تبدأ بزمن قوى منبور يليه زمن ضعيف غير منبور ، ثم زمن دون القوى منبور نبراً ثانوياً ، ثم زمن ضعيف غير منبور وقد اعتبر أن المقاطع الطويلة المنبورة تحتل أزمنة قوية والمقاطع القصيرة تحتل أزمنه ضعيفة [3]وفى سبيل ذلك استخدم عدة قواعد :

1) إذا توالت ثلاثة مقاطع طويلة ، يكون الأول زمناً قوياً والثانى زمناً ضعيفاً والثالث زمناً دون القوى .

2) إذا توالى مقطعان طويلان يكون الأول زمناً قوياً والثانى زمناً دون القوى مع افتراض زمناً ضعيفاً بينهما قد يكون سكتة .

3) اذا ابتدأت التفعيلة بزمن ضعيف ، اعتبر مكملا للزمن الضعيف الاخير ويبدأ

---

1) شكرى عياد – موسيقى الشعر العربى – دار المعرفة ط ٢ ١٩٧٨ ص ١٢٣ وانظر مواضع أخرى

2) البحراوى م . سابق ص ١٢٩ ودراسته عن التضمين مجلة فصول مجلد ٧ ابريل / سبتمبر ١٩٨٧ ص ٩٤

3) استانسيلاس جويار – نظرية جديدة فى العروض العربى – ترجمة منجى الكعبى الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦ م ص ٤٨ ، ٨٠ ومواضع أخرى .

المقدار بالزمن القوى [1] وقد قام باستخدام العلامات الموسيقية للأزمنة القوية والضعيفة التى قد تكون نصف أو ثلث الزمن القوى حسب عدد المقاطع التى تكون الزمن الضعيف فضلاً عن علامات السكتات.

* والحقيقة ، إنه نجح فى تطبيق ذلك على جميع التفاعيل عدا (مفعولات) التى يرفضها ، و(فعولن) التى اضطر الى التفسيرات المتعسفة ليدخلها منظومته [2] .
* والحقيقة أيضاً ، أن الكم فى الشعر والموسيقا لا ينطبقان تمام الانطباق [3] حتى نطبق قواعد الموسيقى على الشعر ، فضلاً عن أن المبادىء الموسيقية نفسها قد تغيرت [4] ، فليس صحيحاً أن كل مقدار يجب أن يتكون من أربعة أزمنة يجب أن يتصدرها زمن قوى ، هذا بالاضافة الى أن النبر لم يثبت انتظامه المطلق كظاهرة إيقاعية فى الشعر العربى [5] .

---

١) السابق ص ٥٢ ، ٦١ ومواضع أخرى

٢) السابق ص ٥١

٣) Wellek Ibid . P. 15

وكمال أبو ديب / فى البنية الايقاعية للشعر العربى - دار العلم للملايين بيروت ط ٢ ١٩٨١ ص ١٩٦ ومواضع أخرى ومصلوح م سابق ص ١٤٦ .

٤) انظر بالتفصيل

Zaki N.Abd el - Malek " Towards a new theory of Ara bic prosody p 53

مجله اللسان العربى المنظمة العربية للتربية والعلوم والثقافة مج ١٦ جـ ١ ١٩٧٨ P. 53

وشكرى عياد موسيقى الشعر م . سابق ص ٧٤ وما بعدها

٥) انظر مناقشتنا للنبر فى الأساس اللغوى فى الفقرة القادمة .

ب - الأساس اللغوى .

إذا كان الأساس الموسيقى يمثل الذائقة العربية التى شكلت الواقع الشعرى الذى رفض إيقاعات ، وقبل إيقاعات ، وميز إيقاعات لم يجمعها فى قصيدة وجمع إيقاعات أخرى فى قصيدة واحدة ، فإن الأساس اللغوى هو الباحث عن أسس تمييز هذه الأصناف الإيقاعية ، وأسس توحيد بعضها فى صنف واحد .
فالأساس اللغوى يبحث لبنات الإيقاع التى تنبع من طبيعة اللغه أولاً ، وكيفية تنظيمها فى أبنية إيقاعيــة متشابهة أو متجاوبة أو متمايزة ثانياً،والمادة الخام للشعر،وهى الحروف والألفاظ، متواجدة فى كل أصنافه فضلاً عن وجودها فى النثر، فلا بد أن الفرق يكون فى كيفية تنظيمها [١] .
وكان على عالم لغوى مثل الخليل،أن يسأل نفسه عن سبب اختلاف قول الشاعر :[٢]

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبِلٍ مُدبِرٍ معـاً كجلمودِ صخرٍ حطه السيلُ من علِ

عن قول آخر :

هلّا سألتِ الخيلَ يا بنةَ مالـكٍ إنْ كنتِ جاهلةً بما لَمْ تَعْلَمـي [٣]

وبشكل آخر يكون السؤال ، ما الذى يجمع بين :

هَلّا سألتِ الخيلَ يابنةَ مالـكٍ إنْ كنتِ جاهلةً بما لَمْ تَعلمـي

إذْ لا أزالُ على رحالةِ سابـحٍ نهدٍ تَعـاوره الكماةُ مُكَلَّـمِ

ولما كانت حروف اللغة لا تخرج عن كونها ساكنة أو متحركة [٤] ، فكان عليه أن يختبر هذه الفرضية بترجمة الحروف والكلمات الى متحركات وسواكن .

---

١) محمد مصطفى بدوى - كوليردج - دار المعارف د ت ص ١٤٧

٢) الزوزنى - شرح المعلقات السبع مكتبة محمد على صبيح القاهرة ١٩٨٣ ص ٣١

٣) السابق ص ١٧٤

٤) الأخفش م سابق ص ١٣٥

وقد واجهته مشكلة تنظيرية هى أن الحركات ثلاثة أنواع وتنقسم كل منها الى قصيرة و طويلة [1] وكان عليه أن يدرس أثر كل منها على التركيب الايقاعـــــى ، وكان عليه أن يختبر فرضية أخرى هى أن القصيرات الثلاث لها نفس التأثير وكذلك الطويلات الثلاث وقد ثبت ذلك فى كل البيت عدا القافية فقد تطلبت ثبات حروف وحركات معينة [2] ومن هنا فقد أعطى المتحرك رمز (٥) والساكن رمز (١) [3] واعتبر منها حروف المد أو العلة وهذا ما أثار بعض الانتقادات [4] المردود عليها كثيرا ويوضح ذلك الاخفش بقوله " اعلم أن الساكن من الحروف هو الموقوف الذى ما ليس فيه رفع ولا جر ولا نصب .... وقولهم ساكن أى لا حركة فيه فالمتحرك حى والساكن ميت وكل متحرك فهو ترجيع والساكن مد" [5] ويزيد الأمر وضوحا قـــول د. أحمد كشك:" فالمقصود لديهم بالسكون ليس قيمة صفرية عدمية ، وانما هى الحرف المنطوق الذى لا يتحمل حركة وهذا طبيعى فى حروف المد لكونها حركات طويلة فلا سبيل الى تحملها حركة ، أما الصوامت الاخرى من الحروف وهى الميم واللام ....الخ فهذه إذا لم تتحمل حركة فانها تكون ساكنة ومن ثم ، كانت المساواة عندهم حاصلة بين ساكن الحرف (لا) وهو الالف ، وبين ساكن الحرف (من) وهو النون لعدم تحمل الحركة فى كليهما ..." [6] .

والحقيقة ، أن اختلاط مفهوم الصامت والساكن قد زاد الأمر التباسا يوضحه د. كمال بشر بقوله : " التسمية بالأصوات الصامتة أفضل وأوضح من تسميتها بالأصوات الساكنة كما جرى عليه البعض،ذلك لان مصطلح ساكنة ، قد يؤدى الـــى

---

١) كمال محمد بشر – علم اللغة العام مكتبة الشباب ١٩٨٧ ص ١٤٨

٢) انظر مثلاً أبو القاسم الرقى – القوافى،تحقيق أحمد محمد عبد الدايم دار الثقافة العربية ١٩٩٠ ص ٦٤ وما بعدها .

٣) انظر محمد عامر – الدوائر العروضية – رسالة ماجستير مخطوطة كلية دار العلوم ١٩٧٤ ص٨٠

٤) انظر مثلاً محمد توفيق أبو على م سابق ص ٢٦ وما بعدها ويعتبرها ثغرة عروضيـــــــة ، وأنيس م سابق ص ٣٤٥

٥) الأخفش م سابق نفس الصفحة

٦) أحمد كشك – الزحافات والعلل . رسالة دكتوراه مخطوطة بكلية دار العلوم ١٩٧٨ ص ١٤٠

اللبس ، ربما يفهم البعض أن المقصود هو الحرف المشكل بالسكون .... على حين أن المقصود بالأصوات الساكنة في مجال الدرس الصوتي كل الاصوات ماعدا النوع الثاني الممثل في الحركات سواء أكانت هذه الاصوات ساكنة (أي مشكلة بالسكون) أم متحركة"[1] .

ويحدد د. مصلوح الفرق بين مصطلحات اللغة والعروض من هذه الزاوية " ... فالساكن عند العروضين يشمل بمصطلح علم اللغة الساكن غير المتبوع بحركةوالحركة الطويلة ، والمتحرك عند العروضيين هو بمصطلح علم اللغة ساكن متبوع بحركة [2]

وبعد أن توصل الخليل الى لبنات الوزن الشعرى وهى الساكن والمتحرك [3] كان عليه أن يكشف سلاسلها التى تميز أصنافها ، فلاحظ أن هناك تجمعات متكررة وأخرى متجاوبة وداخل هذه التجمعات،وجد أجزاءً أصغر، متكررة ومتجاوبة لا تخرج عنها هذه التجمعات فكان لابد من توحيد هذه التجمعات والأجزاء وتنميطها فكانت التجمعات هى تفاعيله العشر والأجزاء هى الأسباب والاوتاد .

والتفاعيل هى نماذج نظرية تصف سلاسل المتحركات والسواكن ، ولا تحمل معنى دلالياً ولكنها تتميز بسهولة النطق والحفظ وهى إن كانت تشبه تفاعيل الميزان الصرفى إلا أنها تختلف عنها جوهرياً [4] ، ومحاولة اضفاء دلالات أخرى عليها [5] تبدو غير مقنعة ، لانه لا علاقة بين منطوق التفعيلة ومكوناتها الشعرية والمتأمل للتفاعيل يجدها خاضعة للأساس اللغوى ابتداء من استخدامها للجذر (فعل) الى عدم ابتدائها بساكن وعدم التقاء ساكنين والوقوف على الساكن [6] ولذلك فإن (مفعولات) تعرضت لرفض من كثيرين .

---

١) كمال بشر م سابق ص ٧٣

٢) س مورية - حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى ترجمة سعد مصلوح عالم الكتب ط ١ ١٩٦٩ ص ٤

٣) عياد م سابق ص ٢٩

٤) مصطفى حركات - العروض القصيدة العربية بين النظرية والواقع د ت أو مكان النشر ص ١٧

٥) العلمى م سابق ص ٨٩

٦) انظر البحراوى العروض م . سابق ص ٦٩

وبتنميط التفاعيل ، استطاع الخليل أن يكون منها سلاسل الأصناف الشعرية كما فرقتها أو جمعتها الذائقة العربية .

ويمكن تلخيص المآخذ على الأساس اللغوى فى قضيتين :

١) المقاطع ٢) النبر

أولاً :- قضية المقاطع وأفضليتها على الساكن والمتحرك

يختلف د. مندور وآخرون [١] مع الخليل لأنه لم يستخدم المقاطع [٢] وفسر ذلك بأن الخليل لم يعرف العروض اليونانى بالإضافة الى عدم كتابة الحركات فوق الحروف فى العربية وغلبة الحروف الصامتة فيها والتى تسكن عند الوقف [٣] .

والحقيقة أن عدم اهتمام الخليل بالمقطع يرجع الى أن المتحركات والسواكن قدما له ما يحتاجه لوصف الأساس الايقاعى للشعر العربى [٤] ، كما أن المقاطع لها ما يعادلها كمياً داخل نظام الخليل [٥] فالمقطع الطويل هو متحرك متبوع بساكن ، والمقطع القصير هو متحرك فقط [٦] .

ومن ثم يتضح عدم أفضلية المقاطع على التفاعيل ، فضلاً عن أن للتفاعيل عدة مميزات منها :

---

١) أنيس م سابق ص ١٥٠

٢) انظر لتعريف المقاطع وأنواعها إبراهيم أنيس - الاصوات اللغوية - مكتبة الانجلو ط٤ ١٩٧١ ص ١٦٤ وما بعدها شكرى عياد - مدخل الى علم الاسلوب - دار العلوم للطباعة والنشر الرياض ط١ ١٩٨٢ ص ٥٢ ومندور .فى الميزان الجديد .مكتبة نهضة مصر. د ت ص ١٨٩ ط٢ .

٣) مندور - الميزان م سابق ص ١٨٨

٤) العلمى م سابق ص ٧٥

٥) البحراوى العروض . م سابق ص ١١٣

٦) حركات - العروض م سابق ص٢٨ وأيضاً كشك م سابق ص ١٢٨ وعلى يونس - نظرة جديدة لموسيقى الشعر - الهيئة المصرية العامة ١٩٩٣ ص ٢٣ ومورية م سابق ص ٤

١- إنها تظهر النغم الموسيقى للبيت والبحرءبعكس المقاطع التى لا تظهر ذلك إلا إذا حولناها – ذهنياً على الأقل – إلى تفاعيل ، وبالتالى تكون المقاطع خطوة زائدة [١] .

٢- إن التقسيم المقطعى يمكن أن يختلف فى الأبيات المتشابهه وزناً تماماً [٢] .

٣- إن النسق المقطعى لا يتأثر بحدوث الزحافات والعلل تأثيراً كمياً وكيفياً منتظماً [٣] يشكل قانوناً ، ومازالت القضية تحتاج الى دراسة متأنية وشاملة

٤- إن آلية عمل الدوائر الخليلية لا يمكن أن تنتظم باستخدام المقاطع ، خاصة عند فك البحور من الدوائر ، ولابد من استخدام التفاعيل وأجزائها [٤]

٥- إن المقاطع لا تظهر الانتظام الرياضى عند الخليل بدليل أن جميع المحاولات الرياضية – التى اطلعت عليها – استخدمت المتحرك والساكن .

والخلاصة أن الأسباب والأوتاد هى الأنسب لتحليل الشعر عروضياً فى ظل منظومة الخليل التى تعتمد فى جميع بنيانها الساكن والمتحرك،أما المقاطع وإن كانت صالحة لتحليل الأصوات اللغوية عموماً [٥] فهى تستلزم منظومة أخرى بآليات جديدة وربما تكون أكثر قدرة وعمقاً من منظومة الخليل فى فض مغاليق الشعر العربى .

ثانياً : قضية النبر :

لما كان إيقاع الشعر العربى يحفل بالعديد من الظواهر التى تحطم الأساس الكمى للشعر العربى – كما يرى البعض – منها عدم تعادل تفاعيل متساوية كمياً مثل (مستفعلن وفاعلاتن ومفاعلين) وعدم تقبل الزائقة العربية لإحلالها محل بعضها بالإضافة الى ظواهر كالخرم والخزم وهى تنقص وتزيد فى كم أول تفعيلة فى القصيدة

---

١) انظر أحمد سليمان ياقوت عروض الخليل ما لها وما عليها دار المعرفة ط ١ ١٩٨٩ص ١٤

٢) ، (٣) ، (٤) كشك م سابق ص ١٢٨ وما بعدها

٥) العلمى م سابق ص ٧٦

وكذلك التعاقب والتراقب [١] فقد فسر البعض هذه الظواهر بوجود عنصر آخر يحكم كل ذلك هو النبر [٢] .

* وأولى هذه التفسيرات لمحمد مندور الذى يرى " ارتكازاً على مقطع طويل فى كل تفعيل ويعود على مسافات زمنية محددة النسب ، وعلى سلامة هذا الإيقاع تقوم سلامة الوزن" [٣] ثم يقرر أن " الارتكاز فى اللغة العربية موضوع شاق لا يزال فى حاجة الى البحث" [٤] .
* ويحاول د. أنيس وضع قواعد للنبر [٥] بعد تقسيم أنواع المقاطع ثم يقرر أنه " لحسن الحظ لا تختلف معانى الكلمات العربية ولا استعمالها باختلاف موضع النبر فيها" [٦] ثم يهمله تماماً فى مؤلفه " موسيقى الشعر" بعد أن لاحظ اختلافه باختلاف اللهجات من ناحية وعدم اختلاف نبر الشعر عن النثر [٧] .
* ويعتمد د. النويهى على قواعد أنيس ويعدد مميزات النظام النبرى [٨] ثم يتراجع لأن " هذه الخفة الإيقاعية والتنوع والغنى هى ما يجعله صعب الممارسة على أذن خضعت طويلاً للنظام الكمى " [٩] ويقرر " أن النظام الأساسى للإيقاع فى

---

١) أبو ديب م سابق ص ٢٣٤ وما بعدها

٢) لتعريف النبر انظر مصلوح م السابق ص ١٦٧ وأنيس الاصوات م سابق ص ١٧٠ والبحراوى العروض م سابق ص ١١٦ وأبو ديب م سابق ص ٢٢٠ وحول قضية النبر انظر بالتفصيل على يونس.النقد الادبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الحر / الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٥ ص ١١ وما بعدها

٣) مندور - الميزان م سابق ص ١٩٢

٤) السابق ص ١٩٠

٥) انيس - الاصوات م سابق ص ١٧٠

٦) السابق ص ١٧٥

٧) انيس - موسيقى الشعر م سابق ص ١٦٦ وما بعدها

٨) محمد النويهى - قضية الشعر الجديد مكتبة الخانجى ط ٢ ١٩٧١ م ص ٢٣١

٩) السابق ص ٢٤٣

الشعر العربى هو نظام كمى يقوم على قصر المقاطع وطولها ..... وإنما تختلف البحور العروضية باختلاف نظامها فى ترتيب المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة ". [١]

* ويستنتج فايل مبدأً هو أن الوتد المجموع هو حامل النبر [٢]

والحقيقة أن خلو بعض التفاعيل من الوتد - بفعل الزحافات والعلل - يهدم هذه الفرضية كما أن نبر المقطع الطويل من الوتد لا يبرر المحافظة على المقطع القصير السابق [٣] له كما أن ثبات النبر على الوتد يلغى معنى اختلاف موقعه فى التفعيلة [٤] .

* ويحاول أبو ديب أن يضع صوراً للأوزان محدداً أماكن النبر فيها [٥] ثم يصفها بالصعوبة [٦] والتعقيد ويتراجع عنها " لأن دراسة النبر اللغوى لم تصل حداً من الكمال يتيح لنا الاعتماد عليها اعتماداً آمناً فى محاولة اكتشاف النبر فى الشعر [٧] "

" وذلك طبعاً عملية صعبة التحقيق إذا تصورنا أن كل كلمات اللغة لها نبر محدد ، وأن هذا النبر لا يمكن التلاعب به أو تعديله " [٨] ،

* ويحاول د. البحراوى فى دراسته للنبر ، أن يخرج بدلالة واضحة لوجود النبر فى بعض الأبيات ويحدد مواقع الثبات والتحرر النبرى ويحاول تفسيرها دلالياً " إذا نظرنا الى توزيع النبر فى هذه الأبيات من منطلق النظام فلن نجده ، ومن ثم

---

١) محمد النويهى - الشعر الجاهلى - الدار القومية للطباعة والنشر - د ت ص ٥٣

٢) G - Weil. Ibd. P. 674

٣) البحراوى العروض م سابق ص ١١٥ انظر على يونس نظرة جديدة لموسيقى الشعر الهيئة المصرية العامة ١٩٩٣ م ص ٤١ وما بعدها .

٤) أبو ديب م سابق ص ٣٢٩

٥) السابق ص ٢٣٦

٦) السابق ص ٥١٠

٧) السابق ص ٢٨٩

٨) السابق ص ٢٢٢

سنضطر الى التعديل والاستبدال ،ولكن إذا نظرنا إليه من منطلق المفهوم الجدلى للنظام ، فإننا سوف نجد بعض العناصر التى تحقق الانتظام والبعض الآخر يخرقه "[1] والحقيقة أن ذلك ينطبق على أي توزيع عشوائى للنبر ثم يقرر أنه" لا يمكن حتى الآن القول بوجود قواعد للنبر فى الشعر العربى" [2] .

والحقيقة أن النبر ليس جوهرياً[3] فى إيقاع العربية لأنه لا يؤثر فى معنى الكلمة [4] كما أنه يختلف باختلاف اللهجات [5] ولا يؤثر فى القراءات القرآنية [6] ، ولا يؤثر فى سلامة الوزن الشعرى ، فى حين أن الكم على العكس منه [7] .

ونقول مع د. مصلوح " وحاصل ما سبق من قول ، أنه لا وجود فى العربية لنظام ايقاعى نبرى حاكم على الأشكال العروضية كافة قديما وحديثا " [8] .

وهذا لا يمنع من أنه كان كذلك فى مرحلة موغلة جداً فى القدم [9] . وأنه موجود فى كل اللغات [10] بشكل عام ومنها لغتنا العربية .

---

١) سيد البحراوى - قضية النبر فى الشعر العربى فى كتاب دراسات فى الفن والفلسفة والفكر القومى فى شرف الدكتور الأهوانى مطبوعات القاهرة ١٩٨٤ ص ١٤٣

٢) البحراوى - العروض م سابق ص ١٢٦

٣) عياد - موسيقى الشعر م سابق ص ٤٨

٤) أنيس - الاصوات م سابق ص ١٧٥

٥) أنيس - موسيقى الشعر م سابق ص ١٦٦ وما بعدها

٦) على يونس نظره جديدة م سابق ص ٢٩

٧) السابق ص ٣٢ وما بعدها ومصلوح م سابق ص ١٧٠

٨) مصلوح م سابق ص ١٧٥

٩) عونى عبد الرؤوف - بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف - مكتبة الخانجى مصر ١٩٧٦ ص ٨٣ ومواضع أخرى

١٠) البحراوى - العروض م سابق ص ١١٦

ج - الأساس الرياضي .

إذا كان الأساس الموسيقي يمثل الواقع الشعري،والذائقة العربية التي ميزت الأصناف ، فإن الأساس اللغوي هو الذي كشف لنا لبنات هذه الاصناف،وأمدنا بالقواعد اللغوية،التي تحكم تناسبها لتكون أصنافاً شعرية ذات ملامح متمايزة ولكنه ، كان من الضروري البحث عن هيكل نظري يربط هذه اللبنات في وحدات أكبر فأكبر حتى تشكل البحور وما هو أكبر منها إن أمكن .

وكان لابد لهذا الهيكل أن يربط هذه اللبنات في علاقات منتظمة في آلية واضحة وخطوات منتظمة تشمل الظاهرة الشعرية وأنواعها من ناحية ، وتحقيق الاقتصاد في الأنواع والمصطلحات من ناحية أخرى وبذلك يكون الهيكل محققاً صفة الشمول والعمومية وبالتالي وصف النظرية العلمية .

ويوجد إجماع على أن الخليل بن أحمد قد استخدم نظرية التباديل والتوافيق ، -وإن اسماها البعض (التقاليب) [1] وهي النظرية التي توضح لنا البدائل المختلفة لتنظيم سلسلة من العناصر [2] وسنحاول توضيح كيفية استخدام النظرية في مراحل عمل الخليل .

أولاً- تكوين الأجزاء الصغرى : (الأسباب والأوتاد والفاصلة)

أ) باستخدام لبنة واحدة لا يتحقق صفة الاقتصاد في وصف التراكيب .

ب) باستخدام لبنتين ينتج :

١) مجموعة تبدأ بمتحرك- < ٥ - - ٥ ① أسماه سبب خفيفا
- - - - ② اسماه سبباً ثقيلاً

---

١) انظر مثلاً العلمي م سابق ص ٨٣ والبحراوي - العروض م سابق ص ٢٢

٢) انظر كتب الرياضة البحتة ومنها محمد محمود الكاشف وآخرون - مبادىء الرياضة البحتة للتجاريين - مكتبة در النهضة ١٩٩٤ ص ١٤٤ وما بعدها

٢) مجموعة تبدأ بساكن ٥

- = ٥ - (٣) رفضها للبدء بساكن

٥ = ٥ - (٤) رفضها للبدء بساكن

جـ) بإستخدام ثلاث لبنات ينتج :

* مجموعة تبدأ بمتحرك

(١)	-	٥	-	=	-
(٢)	٥	٥	-	=	٥
(٣)	-	=	-	=	-
(٤)	٥	-	-	=	٥

* مجموعة تبدأ بساكن وقد رفضها .

. قبـل (١) واعتبره وتدأ مفروقا

رفض (٢) لعدم وقوعها الا فى نهاية البيت وعالجها بالعلل .

رفض (٣) لتوالى الامثال وقبوله الفاصلة الصغرى والكبرى يلغى الحاجة اليها .

وقبل (٤) واعتبره وتدا مجموعاً

د- استخدم أربع لبنات

(١)	٥	٥	-	-	=	٥
(٢)	-	٥	-	-	=	-
(٣)	-	-	-	-	=	-
(٤)	٥	-	-	-	=	٥
(٥)	٥	-	٥	-	=	٥
(٦)	-	-	٥	-	=	-
(٧)	-	٥	٥	-	=	-
(٨)	٥	٥	٥	-	=	٥

مع رفض المجموعة الأخرى التى تبدأ بساكن .

رفض (١) لأنه من وتد مجموع وساكن وعالجه بالعلل .

رفض (٢) لأنه وتد مجموع أو مفروق ومتحرك

رفض (٣) لتوالى الأمثال

قبل (٤) واعتبرها فاصلة صغرى (- - - ٥)

رفض (٥) لأنها سببان خفيفان

رفض (٦) لانها من وتد مفروق وحركة أو سببين،خفيف و ثقيل

رفض (٧) لتلاقى ساكنين

رفض (٨) لتلاقى ثلاثة سواكن

هـ- بزياده اللبنات الى خمس :

رفض كل الاحتمالات للأسباب السابقة عدا التسلسل (- - - - ٥)

واعتبرها فاصلة كبرى .

وبذلك يكون ما قبله هو : -٥ ، - - ، - ٥ - ، - - - ٥ ،

- - - ٥ ، - - - - ٥

* والحقيقة أنه كان يمكنه الاستغناء عن الأخيرتين لأنه يمكن تكوينها من الأربعة الأخرى .

ثانياً:- تكوين الأجزاء الكبرى (التفاعيل)

وهنا وجد عدداً هائلاً من الاحتمالات والسلاسل التى يمكن إيجادها من إجراء التباديل لهذه الأجزاء الصغرى ، فقبل منها ما يتفق والواقع الشعرى ورؤيته له ، فقبل عشر تفاعيل يوجد بكل منها وتد واحد وهى التى تكوِّن الأصناف الشعرية كما عالجها .

والتباديل التى قبلها هى :

أ) ما يتكون من سبب خفيف ووتد مجموع :

(– ٥ – – ٥) و (– – ٥ – ٥)

ب) ما يتكون من سببين خفيفين ووتد مجموع :

(– ٥ – ٥ – – ٥) و (– ٥ – – ٥ – ٥) و (– – ٥ – ٥–٥)

جـ) ما يتكون من سببين خفيفين ووتد مفروق :

(– ٥ – ٥ – ٥ –) و (– ٥ – ٥ – – ٥) و (– ٥ – – ٥–٥)

د) ما يتكون من وتد مجموع وفاصله صغرى :

(– – ٥ – – – ٥) و (– – – ٥ – – ٥)

ثالثاً:- تكوين البحور:

وهنا أيضاً وجد عدداً هائلاً من التسلسلات الممكنةَ ، لكنه اتخذ معيارين حاكمين :

١) مدى شيوع الوزن وقبول الذائقة العربية له .

٢) رؤيته الخاصة لإمكانية النظم فى أوزان غير شائعة وذلك دوره كرائد عروض يفجر طاقات العلم ويمهد سبله للشعراء ومن هنا قبل تسلسلات من البحور الصافية ورفض أخرى .

فقبل أوزاناً صافية من (– – ٥ – ٥) المتقارب ،(– ٥ – ٥ – – ٥) الرجز و (– ٥ – – ٥ – ٥) الرمل ، (– – ٥ – ٥ – ٥) الهزج .
و (– – – ٥ – – ٥) الكامل ، و (– – ٥ – – – ٥) الوافر .

وأهمل الوزن المكـون من (– ٥ – – ٥) لعدم شيوعه زمنه وانعدام قيمته الفنية لكنه عرفه من حيث المبدأ .

وأيضاً قبل تسلسلات من تفاعيل مختلفة بالشكل .

أ ب أ ب ، أ أ ب ، أ ب أ ، أ ب ب

لكنه لم يقبل من هذه السلاسل إلا ما وافق الواقع الشعرى ورؤيته كما أوضحنا

رابعا: تكوين الدوائر:

وللدوائر فوائد عديدة منها تحقيق قدراً أكبر من التنميط والتجميع للأوزان داخل عائلات تسهل معرفة تركيبها [1] ثم الفائدة الكبرى ، عند فايل هى معرفة القراءة الصحيحة للوتد، وكونه مفروقا أو مجموعاً [2] وتوضيح الأوزان الممكن النظم عليها وإن كانت مهملة ، وكل ذلك ينتج عنه الاختصار

---

١) العلمى م سابق ص ١٢٨

٢) G - Weil I bd. P. 6 65

والتجريد العلمى وتنظيم العلاقة بين الأصناف المتعددة [١] وقد جمع فى كل دائرة البحور التى تتكون من نفس الأجزاء الصغرى مع اختلاف ترتيبها [٢] وقد نتج عن ذلك خمس دوائر هى [٣] المختلف والمؤتلف والمجتلب والمشتبه والمتفق .

وبتكوين الدوائر ، يكون الخليل قد أنجز هيكله النظرى الذى جمع اللبنات اللغوية وكوّن بها أجزاءه ثم تفاعيله، ثم بحوره ودوائره ، وأثناء ذلك كله ، لم يغب عن ذهنه اختلاف الواقع الشعرى بدرجة ما ، عن أنساقه النظرية ، فكان فى نفس اللحظة يقعد للزحافات والعلل الجائزة والممنوعة ليحقق ربط النظرى بالواقع [٤] من ناحية،ويعطى الحرية للشاعر من ناحية أخرى ، ويختصر عدد الأصناف الى أقل ما يمكن .

محاولات التعديل فى الهيكل الرياضى

أولاً:- التفاعيل :

قبل الجوهرى [٥] سبعة فقط ورفض (مفعولاتُ) لانها لا يتكون من تكرارها بحر، ونفس التفكير عند د. مستجير فيرفض (متفاعلن) (ومفاعلتن) لانهما لم تدخل البحور المختلطة [٦] ويرفض (فاع لاتن ومستفع لن ومفعولات) لانها لا تكون بحوراً صافية ،[٧] والحقيقة أن ذلك يحسب للخليل ، لا عليه ، فهى دليل إخلاصه للواقع الشعرى .

---

١) العلمى م سابق نفس الصفحة ٢) العلمى م سابق ص ١٢١

٣) انظر مثلاً أمين السيد على - فى العروض والقافية - دار المعارف ط ٤ - ١٩٩٠ ص ١٣١ وما بعدها و Weil - Ibd P. 70 وايضاً Zaki - - Abd El - Malek Ibd P 35

٤) كشك م سابق المقدمة ٥) العمدة م سابق ص ٩٩ .

٦) أحمد مستجير - ابحر الخليل نظام رياضى مغلق - مجلة الشعر عدد ٥٢ أكتوبر ١٩٨٨ ص ٨٠

٧) أحمد مستجير - مدخل رياضى الى عروض الشعر العربى المكتب الدولى للتصوير ط ١ ٩٨٧ص٥٩

ونفس الرد يقال عن استعمال ضياء الدين الحسنى للتباديل والتوافيق واستخراج ٤٩ تفعيلة ممكنة [١] ، فالتفاعيل ليست هدفاً ولكنها فى خدمة الواقع الشعرى .
ويحاول د . أنيس أن يرد التفاعيل الى ستة [٢] ، ثم الى(فاعلاتن)[٣] ، ويحاول - الزهاوى [٤] ويتبعه أبو ديب [٥] أن يرداها الى (فاعلن وفعولن) ، ثم يحاول عبد الرؤوف بابكر [٦] أن يردها الى(مستفعلن)وردها زكى عبد المالك الى(فاعولن وفاعولاتن)[٧] والحقيقة ذلك شبيه بمحاولة رد الأرقام حسابية الى رقم واحد بالجمع أو الطرح [٨] .

ثانياً:- البحور:

جعلها الجوهرى اثنى عشر بحراً [٩] بإدخال السريع والمنسرح والمقتضب فى الرجز والمجتث فى الخفيف ، وجعلها حازم أربعة عشر بحراً [١٠] برفض المضارع والشك فى المتدارك ويجعلها د. أنيس عشرة برفض المضارع والمقتضب وحذف الوافر والكامل والهزج [١١]

---

١) ضياء الدين الحسنى - الابداع فى العروض - مخطوطة.نقلاً عن عبد الرؤوف با بكر - المدارس العروضية فى الشعر العربى المنشأه العامة للنشر طرابلس . د ت ص ١٦٠

٢) أنيس - موسيقى الشعر م سابق ص ١٤١ وما بعدها

٣) ابراهيم انيس - فاعلاتن - مجلة الشعر يناير ١٩٧٧

٤) Zaki Abd El - Malek Ibd . P4l

٥) أبو ديب م سابق ص ٤٩ وما بعدها

٦) عبد الرؤوف م سابق ص ٦٣

٧) Zaki . Abd El - Malek Ibd . P.78 ١٩٨٠ مجـ ١٨ ج ١

٨) يونس نظرة جديدة م سابق ص ١٣

٩) الجوهرى - عروض الورقة نقلاً عن العلمى م سابق ص ٢٤٥

١٠) حازم م سابق ص ٢٤٣

١١) أنيس - موسيقى الشعرم سابق ص ١٤٠ وما بعدها

ويجعلها د . مدحت الجيار سبعة عشر بزيادة مخلع البسيط [1] والحقيقة أن مسألة إدخال بحر فى آخر مردود عليها لأن العرب ميزت هذه الأصناف ولم تقبل أحدها داخل الآخر والواقع الشعرى هو الفيصل .

أما مسألة رفض المضارع والمقتضب بحجة اصطناع الخليل لهما ، فلو صح هذا الادعاء فإنها تقلل من دور الخليل كرائد يفتح مجالات جديدة للشعراء [2] فهى بمثابة ابتكار تصميمات جديدة فى مجال العمارة تحسب لصاحبها لا عليه .

أما المهملات فقد زادها ابن القطاع الى واحد وعشر ين بحراً [3] وضياء الحسنى الى ستة وثلاثين بحراً [4] وهذا أيضاً يحسب لصفة الاختصار فى نظرية الخليل

****

ثالثاً:-الدوائر

تعرضت دوائر الخليل للنقد العنيف ، فكانت أحياناً " ملحة عروضية " [5] و"لا يحتاج اليها غيره " [6] أو ترفاً فى الفكر " والمدخل الوحيد للمؤآخذات على الخليل [7] وقد كثرت محاولات تعديلها [8]

* تبدأ بالجوهرى الذى استغنى عن فكرة الدائرة تماماً واستخرج من كل بحرين صافيين بحراً مختلطاً ، كما يلى :

المتقارب والهزج منهما الطويل ، والهزج والرمل منهما المضارع ، والرمل والرجز منهما الخفيف و المتدارك والرجز منهما البسيط والرمل والمتدارك منهما المديد .

---

1) الجيار م سابق ص ١٣٨ 2) شوقى ضيف – العباسى الاول م سابق ص ١٩٥

3) البارع م سابق ص ٣٥

4) ضياء الدين م سابق نقلاً عن عبد الرؤوف م سابق ص ٣١٤

5) حازم م سابق ص ٢٣٢

6) الجاحظ نقلاً عن البارع م سابق ص ١٨

7) ياقوت م سابق ص ٦٠

8) انظر بالتفصيل محمد عامر م سابق أماكن عديدة

ثم الوافر والكامل لم يتركب منهما بحر لانهمـــا ينفردان بالفاصلة [١] .
والحقيقة أن الرغبة فى الاختصار جعلته يسـاوى بيـن (مسـتفعلن) و (مسـتفع لن)،كما يجب أن نعلم البحر أولاً لنعلم أى التفعيلتين أولاً كما أن ادخال المجتث فى الخفيف لم يقله غيره .

* ويجعل عبد الصاحب الدوائر الخمس،دائرةً واحدة تتكون من ٢٩ نقرة أو دنـة ، تجمع جميع الأوزان المهلة والمستعملة بالتحرك مع عقارب الساعة من الداخل وعكسها من الخارج ويستخرج البحر بالحذف والتحريك للدنات [٢] .

* والحقيقة ، إنها متاهةً وليست دائرة ، فيجب أولاً معرفة البحر قبل اسـتخراجه كما لا يوجد قانون للحذف والتحريك ، إضافة الى أن البحر لا ينتهى من حيث بدأ .

ويقترح د. محمد عامر أن ترسم الدائرة فى شكل خط رأسى مستقيم يمثل البحـر الأول منها " واذا أردنا أن تفك منه بحراً آخر - مهملاً كان أو مستعملاً - تركنا وتدا أو سبباً من أوله على أن ما نطرحه فى البداية نضيفه فى النهايـة"[٣] ويـرى أنهـا أيسر للمتعلمين .

والحقيقة أنها تربك المتعلم ، فهى تطلـب منـه أن يضيـف النـاقص مـن البحـر والمفروض أنه لا يعلم بدايته ولا نهايته وبالتالى يمكن أن يتضاعف حجم المسـتقيم الـى ما لا نهاية . فضـلاً عن أن وضـع الحركـات والسكنات بالشـكل الرأسـى لا يناسـب الكتابة العربية الافقية .

---

١) الجوهرى - عروض الورقة نقلاً عن العلمى م سابق ص ٢٤٥

٢) أنظر أحمد كشك - محاولات للتجديد فى ايقاع الشعر - مطبعة المدينة ط ١ ١٩٨٥ ص ١٣

٣) محمد عامر م سابق ص ٣٥٩

أما مصطفى حركات [1] فيجعل الخمس دوائر عشراً ءلم يميز فيها بين الوتد المفروق والمجموع كما أهمل بحر المجتث بأكمله،بالإضافة الى احتوائها على الحالات المجزوءة دون التامة كما احتوت على بحور مهملة .

وبذلك فقد أضافت سلبيات جديدة للدوائر .

ويضع د. الجيار الأوزان (السبعة عشر) في ثلاث دوائر كما تصورها [2] .

الاولى - دائرة الرجز ، وتضم (البسيط والمنسرح والمجتث - السريع - مخلع البسيط والكامل والمتدارك) .

ويكوّنهم بتثبيت (مستفعلن الاولى) فى بداية جميع البحور ، ثم يعدل (مستفعلن) الثانية الى جميع تفعيلات كل بحر .

الثانية - دائرة الرمل ، وتضم (المديد والمقتضب والخفيف)

وذلك بتثبيت (فاعلاتن) الاولى ثم يعدل (فاعلاتن) الثانية إلى تفعيلات كل بحر

الثالثة - دائرة الطويل وتضم (المتقارب - الهزج - المضارع - الوافر)

تبدأ بالتفعيلة (فعولن) ثم تعدل لتأخذ صور التفاعيل المطلوبة .

والحقيقة أنها محاولة بلا آلية واضحة للتعديل من تفعيلة الى أخرى وبلا رابط على الإطلاق بين هذه المجموعات،إلا أنها تبدأ فى الغالب بتفعيلة واحدة مع التجاوز عن تعسفه بحر المقتضب ليجعلة (فاعلاتن فاعلن) .

والحقيقة أيضاً أنها جمعت فكرة رد التفاعيل الى مستفعلن فى الاولى ، والى فاعلاتن فى الثانية والى فعولن فى الثالثة وسبق الرد عليها فى فى فقرة التفاعيل .

---

1) حركات . نظريات الشعر دار الآفاق د ت ص ٩٩

2) مدحت الجيار . م سابق ص ١٤١

المحاولات الرياضية لاكتشاف أبحر الخليل

نظراً للانتظام الرياضى المدهش لنظرية الخليل،فقد حاول كثيرون ابتكار أنظمة رياضية لاكتشاف أبحر الخليل ، وهذه المحاولات هى :

١) **محاولة المهندس طارق الكاتب [١]** .

وتعتمد على ملاحظة أن قيم المتحركات لا تتأثر بالزحافات والعلل

ويبدأ بإعطاء المتحرك الرمز (٠) والساكن (١) ثم استخراج الأعداد الثنائية وتحويلها الى عشرية فمثلاً :

مستفعلن = ١٠٠١٠١٠ بالثنائى = ٢ ٢ ٤ = ١٦ بالعشرى

مسْتَعِلُن = ١٠٠٠١٠ بالثنائى = ٢ ٨ = ١٦ بالعشرى

مُتَفْعِلُن = ١٠٠١٠٠ بالثنائى = ٤ ٤ = ١٦ بالعشرى

مُتَعِلُن = ١٠٠٠٠ بالثنائى = ١٦ = ١٦ بالعشرى

وقام بتحويل جميع الأوزان الى أرقام ثنائية ثم عشرية ونظمها فى ٢٣ جدولا تبين جميع حالات الأوزان فمثلاً .

فعولن = ١٠١٠٠ ثنائى = ٢٤ عشرى

مُتَفَاعلن = ١٠٠١٠٠٠ ثنائى = ٤٨ عشرى

ولمعرفة الوزن نحسب عدد المتحركات فى البيت لنعرف الجدول المناسب ثم تستخدم الأرقام العشرية للبيت لمعرفة الوزن وحالته .

٢- **محاولة د. كمال أبو ديب : [٢]**

يبدأ بتكوين البحور من النوى : - ٥ ، - - ٥ ، - - - ٥ ،

ثم يعطى كل منها قيمة عددية حسب عدد المتحركات لتكون ١ ، ٢ ، ٣ بالترتيب ثم يوضح القيم الرياضية لكل وزن فمثلاً ،

الطويل = فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن
٣	٤	٣	٤

---

١) انظر ابو ديب م سابق ص ١٣ وأبو علي م سابق ص ٨٥ وكشك محاولات للتجدد م سابق ص ٦٤ وحركات السابق ص ١٠٤ ومابعدها

٢) أبو ديب م سابق ص ٧٢ وما بعدها وأبو علي م سابق ص ٩٧ وما بعدها

وبقراءة البيت وتقطيعه وإعطائه قيمه الرياضية نكشف عنها فى جدول الأوزان لنعرف وزنه .

٣) **محاولة د . أحمد مستجير [١]**

تبدأ بتقسيم التفاعيل الى رباعية وثلاثية :

أ) الرباعية تتكون من أربع أسباب خفيفة ، يحذف ساكن أحداهما ويسمى السبب المميز ويمنع حذف ساكن السبب التالى له ويسمى المقيد فينتج بالترتيب .

١- مفاعيلن ٢- فاعلاتن ٣- مستفعلن ٤- مفعولاتُ

ب) الثلاثية ، تتكون من ثلاثة أسباب يحذف ساكن أحداها حسب القاعدة السابقة فينتج .

١- فعولن ٢- فاعلن ٣- مستفعلُ

وتتكون البحور من اثنى عشر سبباً فى ثلاث تفاعيل رباعية أو أربع ثلاثية والمزج يكون بين الرباعية فقط على أن تمتزج التفعيلة مع المجاور لها فقط فى الترتيب على أن تكون الأخيرة هى الأوطى دائماً[٢]

ولمعرفة الوزن نقطع البيت الى ساكن ومتحرك لنعرف الأسباب المميزة فى كل تفعيلة لنعرف رقمها وبالتالى وزنها [٣] .

٤- **محاولة د . مصطفى حركات :**

يضع مبادىء لتجاور الأسباب والاوتاد منها :

لا يتجاوز وتدان ولا يتجاور أكثر من سببين فى البيت .

---

١) انظر أحمد مستجير مدخل رياضى م سابق / وقد أشتركت مع أستاذى د . السيد ابراهيم وأستاذى د. محمد بريرى فى مناقشة المؤلف وذلك فى الندوة التى أقامتها الجمعية المصرية للنقد الأدبى برناسة د . عز الدين اسماعيل بتاريخ ١٢ / ٣ / ١٩٩٥ .

٢) السابق ص ٢٤ ، ٤٨

٣) انظر حركات – نظريات الشعر م سابق ص ٢٥ وما بعدها وله ايضاً العروض م سابق ص ٤٥ وما بعدها

يضع مبادىء لتجاوز التفاعيل منها : لا تتجاوز التفعيلتان فى البيت إلا إذا كان الوتد فى رتب متجانسة فيها ، كما أنه يضع علامة فصل بعد كل ساكن . والحقيقة أن الزحافات والعلل تهدم هذه المبادىء فى كثير من الاحيان ، مما يجعل تحديد الوزن دخولاً فى متاهه الاحتمالات . ويتضح ذلك من استخدامه لكلمات " من المحتمل " أن يكون البحر هو " و " وباستثناء بعض السواكن الزائدة فى العروض والضرب نلاحظ أنه البسيط " ولو قال الشاعر ..... لكان البحر ..... "[1]



* هذه هى المحاولات الرياضية التى اطلعت عليها ، والحقيقة أن عليها الكثير من المآخذ القاتلة التى يضيق بها المجال ، ومع هذا ، فكلها تتطلب التقطيع إلى ساكن ومتحرك ثم تطبيق عمليات حسابية أو مبادىء خاصة ثم الكشف فى جداول عديدة للوصول الى الوزن وحتى لو نجحت فى ذلك ، فهى جميعاً تلغى الناحية الموسيقية تماماً وتلغى التذوق السمعى للشعر والإحساس بنغماته المميزة لأوزانه ، فضلاً عن زيادة خطوات إضافية - بعد التقطيع - تحتاج الى مهارات حسابية وجداول واحتمالات تخرج بنا عن طريق الدرس الادبى القائم على الاحساس بالجمال الفنى .

---

١) حركات . نظريات الشعر م سابق ص ٣٣

الانتقادات العامة لنظرية الخليل

بالإضافة الى المحاولات السابقة للتغيير والاستحداث فى نظرية الخليل ، فإن كتب موسيقى الشعر مليئة بالانتقادات المختلفة الموضوعية والتى تحاول إظهار جوانب قصور فى نظرية الخليل ، وأهم محور لهذه الانتقادات وأكثرها دوراناً هو .

الزحافات والعلل

فلكل تفعيلة عدة حالات،ولكل بحر عدة أشكال،فهلا تحطم هذه التغييرات النسق الأصلى ؟ ، وكيف يستقيم الكم برغم هذه الزحافات والعلل التى تنقص من التفعيل فى الغالب ؟ (١) ومن ناحية أخرى فإن كثيراً من التفعيلات تشتبه بفعل الزحافات والعلل وأيضاً كثيراً من الاوزان (٢) وعلى ذلك يرفضها البعض لأنها - فى رأيه - تحطم الانسجام النغمى للاوزان (٣) .

والحقيقة أن ذلك كله يمكن الرد عليه من خلال ثلاثة محاور يكمل كل منها الاخر .

المحور الاول :

الاستفادة من نتائج التجارب الصوتية المعملية - مع تحفظاتنا عليها (٤)

---

١) مندور - الميزان م سابق ص ١٩١

٢) البحراوى - العروض م سابق ص ٧٤

٣) ابو ديب م سابق ص ٦٩

٤) نتحفظ على التجارب الصوتية المعملية من عدة مناحى :

أولاً: إن عملية الإلقاء ترجع للقارىء ولهجته وفهمه ومستواه الثقافى بالتالى فقد يخرج على ماكتبه الشاعر تماماً أو يعد له .

ثانياً: عملية اختيار عينه القارئين قد تتم بشكل ذاتى متحيز لنتائج معينة .

ثالثاً: عملية اختيار موضوع الاختيار قد تكون أيضاً ذاتية ومتحيزة لنتائج معينة ولهذا كله فإن التجارب ونتائجها قد لا تحقق ضوابط علم القياس كصدق الاختيار وثباته انظر مصلوح م سابق ص ١٥٥ وما بعدها و Rene Wellek Ibd P 159 , P 168

Roger Fowler, prose, Rhythm and Metre, in Linguistics and Literary style 1970 P. 83

ومراجع علم القياس ومنها رجاء محمود أبو علام - قياس وتقويم التحصيل الدراسى - دار القلم الكويت ص ٢٧٤ وما بعدها .

ونتائج الأبحاث اللغوية الحديثة ، حيث أثبت [1] د. مندور أن الفروق التى أظهرتها وسائل القياس بين الحالات المزاحفة والسليمة ، ضئيلة جداً لا تدركها الأذن ، كما أنها تستعوض عند الإنشاء بالمد أو السكتة فتتساوى التفاعيل المزاحفة السليمة وبالتالى فإن " الزحافات والعلل لا تغير شيئاً فى كم التفاعيل عند النطق وهى لذلك لا تكسر الوزن "[2] هذا من ناحية .

ومن ناحية أخرى " فإن الكمية الحركية تتوقف على الصامت التالى فالحركة تكون أطول حين تكون قبل صامت احتكاكى منها قبل صامت انغلاقى شديد ، وتكون ايضاً أطول قبل صامت مجهور منها قبل صامت مهموس . والصوامت الانفية واللام تختصر الحركات والراء تطيلها ، والاحتكاكيات من بين الصوامت هى أطول من الانغلاقيات ، والمهموس منها أطول من المجهور "[3]

ومن هنا ، فقد يشعر الشاعر الحساس بطول بعض الحركات أو قصرها ويلجأ للزحاف بشكل لا إرادى لاحداث الكم الزمنى المناسب ولذا يقول ابن رشيق " ومن الزحاف ما هو أخف التمام وأحسن [4] " .

المحور الثانى : الاستفادة من إحدى نظريات علم النفس التعليمي وهى نظرية " الجشطلت " وهى كلمة ألمانية تعنى الكل المتكامل الذى يكونه المتلقى حين يتلقى مثيراً ما رغم وجود نقص أو اختلاف فى التفاصيل ، فنحن نرى الدائرة كاملة حتى لو كان فيها جزء غير متصل [5] ونحن نحكم على شجرتين بأنهما متشابهتان فى الاستدارة رغم استحالة ذلك [6] أو نحكم على شجرة بأنها مستديرة رغم استحالة ذلك أيضاً ، ونكون حكماً كلياً على المثير رغم اختلاف بعض التفاصيل .

---

1) مندور – الميزان م سابق ص ١٩٢ وله الأدب وفنونه م سابق ص ٣٢ وأنيس – موسيقى الشعر م سابق ص ١٦٠ 2) مندور الميزان م سابق ص ١٩٢

3) برتيل مالمبرج – علم الاصوات – تعريب عبد الصبور شاهين مكتبة الشباب ١٩٨٦ ص ١٧٧

4) العمدة . سابق ص ١٠١ وما بعدها

5) انظر كتب علم النفس التعليمي ومنها محمد محمود عبد النبى – علم النفس التربوى – ١٩٩٣ ص ١٥١ وما بعدها Rene Wellek Ibd P 140

6) يونس نظرة جديدة م سابق ص ٣٧ وما بعدها

وبالمثل فنحن نكوّن حكماً كلياً على موسيقى القصيدة بالانتظام رغم ما يكون فيها من اختلافات نتيجة الزحافات والعلل " اذا كان العنصر الجديد يمكن استيعابه في الاستجابة الكلية " [١] و " في الرسائل الصوتية اللغوية لا يلتزم العقل التزاماً صارماً في تحليلها وتفسيرها بالكميات الفيزيقية الموضوعية،بل يعمل جهاز الادراك بتوجيه من السياق اللغوى والمقام الاجتماعى والخبرات اللغوية السابقة والتوقع فيقوم بتصويب الخلل واستكمال النواقص وتحوير الكم الفيزيقى ليتسق مع معطيات النظام [٢] " .

المحور الثالث :

الاستفادة من إحدى نظريات علم النفس العام وهى نظرية " العتبة الفارقة " وترى أن الملتقى لا يلاحظ تغير صفات المثير إلا عند حد معين من التغير [٣] ، ويوضح ذلك جون كوين بقوله : " الانطباع ببقاء التردد يمكن أن يوجد حتى ولو لم يكن الجزء المتردد شديد التطابق ..... بين فقرة من أثنى عشر مقطعاً وأخرى من أحد عشر أو حتى من عشر لا تلمح الاذن فارقاً ، واذا تتبعت فإنها تلحظ فارقا ولكنه صغير نسبياً [٤] " .

ومن ثم ، فإن انتظام القصيدة موسيقياً لا يحطمه الخروج البسيط نسبياً عليه لانه لا يتجاوز العتبة الفارقة ، والتى كانت - بكل تأكيد - دقيقة جداً عند العربى القديم ، ومن هنا نجد تفسيراً جديداً لاحكام الحسن والقبح ولانتشار زحاف دون آخر "فالحسن ما كثر استعماله وتساوى عند ذوى الطبع السليم نقصان النظم به وكماله ... والقبيح ما قل استعماله وشق على الطباع السليمة احتماله" [٥] .

---

١) Richards, the structure of verse . Ibd. P. 45

٢) مصلوح م سابق ص ١٥٣

٣) انظر مراجع علم النفس العام ومنها عبد اللطيف محمد خليفة وأخرون - موضوعات فى علم النفس بدون بيانات ص ٩٣

٤) جون كوين.بناء لغة الشعر . ترجمة أحمد درويش مكتبة الزهراء د ت ص ١١٢

٥) الدماميني م سابق ص ٨٦

وهكذا نرى أن الزحافات والعلل ليست مرضاً يصيب التفعيلة ولكنها من ناحية ، وسائل لربط الواقع الغنى المتنوع بالنظام الثابت وهى إذا ما أحسن استخدامها لا تهدم الكم أو الانتظام الموسيقى لأننا نستعوضها إنشاءاً وإدراكاً . وبالتالى تكون "كالرخصة لا يستعملها الا فقية"[1] .

ومن ناحية أخرى ، فالخليل لم يفرضها على الشعر بل وصف بها الواقع الشعرى [2] واتخذها وسيلة لتجميع الأصناف والاتساق فى أقل تنظير ممكن يحترم الذائقة العربية التى وحّدت وميزت بين الأصناف وإن كان بعضها يتشابه أحياناً [3] إلا أنها فى المدى البعيد وبشكل عام متمايزة ويشهد بذلك استمرار تمايزها على مر القرون الطويلة .

والحقيقة أيضاً أن قواعد الزحافات والعلل يسودها التعقيد والمغالاة فى الألقاب الاصطلاحية ، والمبالغة فى تشعيب حالاتها ، ولكن غياب كتب الخليل العروضية لا يجعلنا نجزم بمصدرها،وإن كان أكبر الظن أنها من فعل تلاميذه لاسباب عديدة [4] .

والى جانب ما سبق فإن كتب موسيقى الشعر مليئة بالانتقادات المختلفة الموضوعية [5] والتى تحاول اظهار جوانب قصور فى نظرية الخليل والتى لا يسمح المجال بمناقشتها .

والحقيقة أن ذلك لا يعنى أن نظرية الخليل خالية من أوجه القصور ، فهناك أوجه قصور تنبع من داخل النظرية ، فقد أهملت الصفات الكيفية للحروف والكلمات

---

١) الأصمعى . نقلاً عن العمدة م سابق ص ١٠١ والدمامينى م سابق ص ٨٦

٢) العلمى . م سابق . ص ١٣٧

٣) محمود على السمان . العروض القديم . دار المعارف ١٩٨٤ ص ١٦٧ وما بعدها

٤) أنيس . موسيقى الشعر م سابق ص ٣١٦

٥) انظر مثلاً سيد البحراوى . نحو علم عروض عربى معاصر . مجلة ابداع عدد ١٠ السنه الخامسة اكتوبر ١٩٨٧ ص ٢٤ وعلى يونس . نظرة جديدة . م سابق ص ٦ وما بعدها

فى الأوزان فهى تساوى بين : الا أيها الليل الطويل ألا أنجلى ....

و مكر مفر مقبل مدبر معــــا ....

فالوزن واحد ، أما الايقاع الكلى فمختلف الجمل والكلمات وحروف الجر والجو العام والانفعال [١] ومن ناحية أخرى ، فهناك أنساق للساكن والمتحرك تدخل أكثر من وزن وهى حالات تشابه [٢] الاوزان ، وهناك انساق لم تشملها الاوزان كمعلقة عبيد بن الابرص وغيرها [٣] فضلاً عن الكثير مــــن الموشحات [٤] .

وهناك أوجه قصور تنبع من نظرة البعض اليها كجزء مقدس من اللغة نفسها وليست وسيلة لضبط تراثنا الشعرى وذلك يرجع لقدم عهدها [٥] وتناقلها بين الكتب كنصوص وشواهد لقرون طويلة [٦] مما يظهر الحاجة الى تطوير الدراسات العروضية التى توقف نموها من زمن [٧] .

---

١) أنظر Rene Wellek Ibd . P . 159 ومحمد فتوح أحمد - الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر . دار المعارف ١٩٧٧ ص ٣٦٥ وما بعدها - وعياد - موسيقى الشعر - م سابق ص ١٠٩ وسيد البحراوى - موسيقى الشعر عند شعراء ابولو - دار المعارف ط ٢ ١٩٩١ ص ١٤ وما بعدها وميشيل الله ويروى المقتطف مجلد ١١٨ يناير . مايو ١٩٥١ ص ٤٣٣

٢) انظر بالتفصيل محمود على السمان . العروض القديم . م سابق نفس الصفحة

٣) انظر بالتفصيل عبد الله الغزامى ، الصوت القديم الجديد . الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ٨٩ وما بعدها

٤) ابراهيم انيس . م سابق ص ٢١٥ ومابعدها

٥) شكرى عياد . موسيقى الشعر العربى م . سابق ص ٣٠

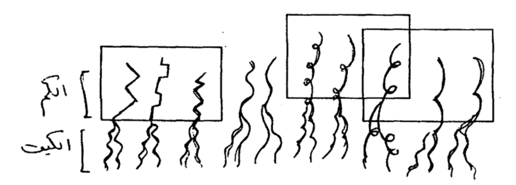
٦) انيس السابق ص ٤٩

٧) نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر مكتبة النهضة ببيروت ط ٣ ١٩٦٧ ص ٥٦

والحقيقة أن الخليل قد قدم أفضل مـا كـان يمكنـه فـى عصـره وأستطاع بعقليتـه الرياضية وتمكنه اللغوى وحسه الموسيقى أن يبدع منظومة تقترب من الإعجاز العلمـى لتحليل الجانب الكمى للشعر العربى وإن شابها بعض أوجه القصـور التـى ألمحنـا إليهـا فى عجالة .

وتبقى ملامح إيقاعية عديدة ، فى حاجة الى الكشـف عـن أسـرارها فـلا يكفـى الجانب الكمى وحده كمميز إيقاعى وكأداة وحيدة للدراسة الموسيقية ، فسلاسل الساكن والمتحرك يمكن توظيفها كيفياً بأشكال لا نهائية من الكلمات والجمل والحروف المتباينـة الصفات كما أوضحناها فى مختلف المواقف الانفعالية ومن التقصير أن نكتفى بتصنيـف البحر الذى تنتمى اليه وما أصابه من الزحافات والعلل .

فهناك أحوال شديدة التباين للبحر نفسه - بعيـداً عن التمـام والجـزء والنهـك - ومنها مثلاً التدوير والتضمين ومدى طول الجمل وقصرها وغلبة حروف معينـة فضـلاً عن طريقة وضع الكلمات فى الأسطر والفراغات وغيرها من الأدوات والإيقاعات التى بـرزت فـى الشـعر المعـاصر عمومـاً [1] والتـى عجـزت نظريـة الخليـل عـن إحتوائهـا وتقنينها أو تفسيرها ويمكن توضيح الموقف بالشكل التالى :



فالمستطيلات هى الأوزان الكمية والخطوط الرأسية هى الايقاعات ويدخل الجـــزء

---

١) انظر مثلاً طه وادى جماليات القصيدة دار المعارف ط٢ ص ٢٥٨ وما بعدها وأيضاً
G.S. Fraser . Metre, Rhyme and free Verse the critical I diom 8 - Routlodge 1991 London - New yourk P . 74

الكمى فيها فى الأوزان أما الجزء الكيفى فلم تحتوه قواعد الأوزان وأطرها .

ويلاحظ أن النسق الكمى الواحد يمكن أن يأخذ عدة أشكال كيفية لا نهائية بتعدد الصياغات الممكنة والمختلفة للنسق الواحد ويلاحظ أيضا أن هناك أنساقا كمية لم تشملها أوزان وهى ما ذكرناه كمعلقة عبيد وقسم من الموشحات ، وأيضا هناك أنساق تدخل أكثر من وزن وهى ما ذكرناه عن حالات تشابه الاوزان .

ويتضح من هذا الشكل المبسط أن الكيفيات الايقاعية لتوظيف الانساق الكمية غير مشمولة أو مقننة فى منظومة الخليل .

والحقيقة أيضاً أن هذه الادوات الايقاعية مازالت بلا قانون واضح حتى الان (١) ومازالت خاضعة للأحكام الانطباعية مما يجعلها مجالاً خصباً لمزيد من الدراسات والابحاث لفض مغاليقها وسبر أغوارها .

---

١) حركات . العروض . م سابق ص ١٧

وعز الدين اسماعيل . الشعر العربى . م سابق ص ٥٣

الــــوزن والمعنــــى

يهتم النقاد منذ مرحلة موغلة فـي القدم بعلاقـة الوزن والمعنـى ، وقد حـاول كثيرون كشف غموض هذه العلاقـة لمعرفـة أسرار اختيـار الشـاعر لوزن معين فـي موضـوع معين،فضـلاً عن أسباب اختـلاف الأوزان أصـلا،وهل للاسم دلالـة معينـة يتضمنها الوزن ؟

وللإجابة على هذا السؤال نعود الى ما يرويـه ابن رشيق فـي العمـدة عن الخليـل فـي تفسيره لاسماء البحور " .... عن الأخفس قـال : سـألت الخليـل بعد أن عمل كتـاب العروض ، لم سميت الطويل طويلاً ؟ قال : لانه طال بتمام أجزائه قلت فالبسيط : قال : لأنه انبسط عن مدى الطويل وجاء وسطه فعلن وأخره فعلن قلت فـالمديد : قـال لتمدد سباعيه حول خماسيه . قلت : فالوافر ؟ قال : لوفور أجزائـه وتـداً بوتـد . قلت : فالكامل ؟ قال : لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر . قلت : فـالهزج ؟ قـال : لانـه يضطـرب شبه بهزج الصـوت . قلـت : فـالرجز ؟ قـال : لا ضطرابـه كإضطراب قوائم الناقة عند القيام . قلـت : فـالرمل ؟ قـال لأنـه شبه برمـل الحصير لضم بعضه الـى بعض . قلت : فالسريع ؟ قـال : لانـه يسرع علـى اللسـان . قلـت : فالمنسرح ؟ قال لانسراحه وسهولته قلت فالخفيف ؟ قال : لانه أخف السـباعيات قلت : فـالمقتضب ؟ قـال : لانـه أقتضب مـن السـريع قلت : فالمضـارع ؟ قـال لانـه ضـارع المقتضب قلت ، فـالمجتث ؟ قـال لانـه اجتث أى قطـع مـن الطويـل دائرتـه قلـت فالمتقارب قال لتقارب اجزائه لانها خماسية كلها يشبه بعضها بعضاً ..." (١)

والحقيقة أن هذه التفسيرات ليست مقنعـة،فما معنـى أن الطويـل طـال والبسيط انبسـط والمديد تمـدد والكـامل كمـل والهـزج لانـه يضطـرب والرجـز أيضـاً يضطـرب والسريع يسرع والمنسرح ينسرح والخفيف أخف والمقتضب إقتضب والمضـــــارع

---

١) العمدة م سابق ص ١٠٠

ضارع والمجتث اجتث والمتقارب تقارب)فهذا كله تفسير للماء بالماء ، وكان يمكن للطويل أن يكون مكان البسيط لنفس السبب [1] " والسريع مكان المنسرح والكامل مكان الوافر مثلاً .

هذا من الناحية النظرية أما من ناحية الاستخدام فإننا نرى جميع الأوزان تستخدم فى جميع الأغراض ، فالشعراء العرب لم يتخذوا لكل غرض وزناً خاصاً ، فكانوا يمدحون ويفاخرون ويغازلون فى كل بحور الشعر،والمعلقات خير مثال على ذلك ، فهى

تكاد تتفق فى الموضوعات،وتختلف الاوزان [2] فالشعراء العرب كانوا يعبرون عن عواطف مختلفة فى قصائد مختلفة أو فى قصيدة واحدة بإستعمال وزن واحد [3] .

وأمام هذا الغموض فقد تعددت التفسيرات والاراء .

وقد كان الرأى السائد فى الماضى البعيد والقريب ، هو أن لكل غرض وزنا يصلح فيه وتمثل ذلك فى آراء أرسطو حيث كان يرى وزناً يصلح للرقص وآخر للعمل وغيرهما للملاحم [4] ويتبعه أبن رشد حيث رأى " من تمام الوزن أن يكون مناسباً للغرض " و " إيجاد صناعة المديح يكون بعملها فى الأعاريض الطويلة [5] .

ثم تناول النقاد هذه القضية بشىء من التسطيح وبعبارات من شاكلة"لذيذ الوزن" وغيرها من الأحكام الذاتية .

---

1) العلمى م سابق ص ١١٧

2) غنيمى هلال م سابق ص ٤٤١

3) انيس . موسيقى الشعر . م سابق ص ١٧٧

4) شكرى عياد . كتاب ارسطو فى الشعر . الهيئة المصرية العامة ١٩٩٣ م ص١٣٦

5) ابن رشد . تلخيص كتاب الشعر تحقيق تشارلس بتروث وآخرون – الهيئة المصرية العامة ١٩٨٧م ص٦٧ ، ٧٢

ثم جاء حازم القرطاجني وأوضح - من وجهه نظره - سمات لكل بحر وما يصلح له [1] واستمر الرأى عند المجذوب وتبعهم الكثيرون [2] حتى جاء د . ابراهيم انيس [3] و د. محمد النويهى [4] ونظرا للموضوع من زاوية أخرى وهى علاقة الوزن بالعاطفة أو بدرجة الانفعال وليس بالغرض الشعرى ، فدرجة الانفعال فى الحزن الشديد تعادل الانفعال عند الفرح الشديد سواء عند الأخبار المفاجئة أو عند التأمل الهادئ لكلتا الحالتين ، ومن ثم تكون الأوزان الطويلة الهادئة أو السريعة أو القصيرة

وقد جمع الكثيرون[5] الأراء التى قيلت فى الوزن الواحد ، فظهر تناقض صفات الوزن الواحد وأغراضه بينهم ، لكن الأكثر خطورة هو تناقض آراء الناقد نفسه أو توزيع صفات الجمال أو القبح على الأوزان جميعاً ، وهذا ما سيتضح من استعراضنا السريع لبعض هذه الآراء .

حازم القرطاجنى :

" ...... فأما المديد والرمل ففيهما لين وضعف ... فأما المنسرح ففى اطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل وإن الكلام فيه جزلاً (قلت يلاحظ التناقض بين الاضطراب والجزالة) .

.... للبسيط سباطة وطلاوة وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد وللخفيف جزالة ورشاقة وللمتقارب سباطة وسهولة وللمديد رقة وليناً مع رشاقة وللرمل وسهولة " [6] .

---

1) حازم . م سابق ص ٢٦٦

2) ميشيل وردى م سابق ص ٤٣٥

3) انيس موسيقى الشعر م سابق ص ١٧٧

4) محمد النويهى . الشعر الجاهلى . الدار القومية القاهرة ١٩٦٦ ج ١ ص ٦١

5) انظر مثلاً . يونس . نظرة جديدة . سابق ص ٩٩ وما بعدها . والبحراوى العروض م سابق ص ٣٩ وما بعدها

6) حازم القرطاجنى م سابق ص ٢٦٨

والحقيقة لا ندرى الفرق بين الطلاوة والسهولة والجزالة وحسن الاطراد والرشاقة .

عبد الله الطيب المجذوب :

يقول عن الخفيف القصير " وهو عندى من الأوزان المنحطة للغاية (١)

وعن الخبب "(٢) بحر دنيء للغاية " وعن المتقارب والمنهوك"... قريب من الخبب فى الخسة والدناءة (٣) ..... " . ويصف أوزان البسيط المنهوك والمتقارب والمقتضب والمضارع والمنسرح القصير بالشهوانية " لانه نغماتها لا تكاد تصلح الا للكلام الذى قصد منه قبل كل شيء أن يتغنى به فى مجالس السكر والرقص المتهتك المخنث"(٤)

وفى المتقارب المجزوء نغمة أشد(٥) شهوانية " " ومع التكسر والرقص والتثنى نجد فى المنسرح لوناً جنسياً .... (٦) " والحقيقة أن هذه الصفات تخرج عن نطاق الأدب العربى.وعن نغمة الوافر " أنها ترشحه للأداء العاطفى سواء أكان ذلك الغضب الثائر والحماسة أم فى الرقة الغزلية والحنين ... وقد يصلح جداً لنوع النوادر والنكت" (٧) قلت لا أدرى علاقة الغضب الثائر بالرقه الغزلية والحنين والنوادر والنكت وهذا قليل من كثير يضيق به المجال يوضح الذاتية المفرطة وغياب النظرة العلمية .

محمد عامر :

وقد انفرد بالنظر الى علاقة الدوائر بالمعانى " أوزان كل دائرة عروضية تعتبر مجموعة يناسب كل وزن منها ما يناسب الآخر مادام مشتركاً معه فى دائرة واحدة ، وذلك أن كل بحر من بحور الدائرة الواحدة فيه من الأسباب والأوتاد ما فى

---

١) عبد الله الطيب المجذوب . المرشد الى فهم أشعار العرب وضاعتها . ج١ بدون بيانات ص ٧٩

٢) السابق ص ٨٣

٣) ، (٤) ، (٥) نفسه ص ٨٧

٦) السابق ص ١٨٨

٧) السابق ص ٣٥٨ ، ٣٥٩

الآخر وفى كل دائرة عنصر موسيقى يجعلها تتميز عن غيرها[1] .

والحقيقة أن اشتراك بعض الأوزان فى عناصر معينة لا يلغى دور ترتيب هذه العناصر ، والإ لكان الرجز والرمل والهزج مثلاً ، متساوية الايقاع .

و يوضح فكرته ويقول عن دائرة المتفق "... هذا الإيقاع البارز السريع المتلاحق أشبه بدقات القلب حين تسرع .... فالقلب يزداد خفقانه عند الغضب و عند توقع الخطر والقلق ومن هنا أرى أن خير الأوزان التى تصلح لتلك المعانى المتقارب بأنواعه وبحر الخبب [2] " والحقيقة أن القلب تسرع دقاته عند الفرح والفوز والخجل أيضاً .

" والدائرة الثالثة قد خلت من عنصر الحركة ويناسبها الحزن العميق والتأمل الرزين والغضب الهادىء [3] ".

قلت ولماذا استبعد العواطف الهادئة كالذكريات الجميلة والحنين والفرح الرزين.

ثم يشعر بقصور القاعدة فيقول عن أوزان دائرة المختلف " ولما كان وزن الطويل والبسيط مركباً فهما يصلحان لجميع الأغراض تقريباً [4] . ويتخلى عن القاعدة تماماً فيقول عن دائرة المشتبه:". لا تشير من قريب أو بعيد الى تحديد أوزانها بأغراض معينه [5] " ثم يقرر " ... مازلنا فى أول الطريق وأن الامر يحتاج الى بحث أدق وتحليل أكثر وأستقصاء [6]

---

1) محمد عامر . م سابق ص ٣١١
2) ، ٣) السابق ص ٣٢٣
٤) السابق ص ٣٣١
٥) نفسه ص ٣٣٤
٦) نفسة ص ٣٣٥

على يونس :

يرى من الخطأ ربط الوزن بغرض معين أو انفعال معين ، ثم يوضح اختلاف سمات الأوزان من حيث وضوح الجرس والسرعة وبساطة التركيب نظراً لاختلافها فى مقدار الوحدة وطول الشطر وبدائل التفعيلة والتركيب المقطعى للقافية [1] .

ويحاول توضيح علاقة هذه السمات بالمضمون " ... فى حالة التوافق تجتمع عوامل الجهارة وسرعة الايقاع مع الانفعالات الحادة أو تتلاقى عوامل الرزانة والخفوت مع المحتوى الذى يغلب عليه الفكر المتأمل أو العواطف الهادئة ، (قلت : وهذا منطقى ومفهوم ، ولكنه هدمه بقولة :)...وهكذا فى التقابل ينعكس الوضع ، فتجتمع الصفات الايقاعية مع محتوى مضادها وفى كلتا الحالتين تتفاعل العناصر المتوافقة أو المتضاربة فينتج عن هذا التفاعل أو ذلك سبيكة واحدة لا ينفصل فيها عنصر عن آخر." [2] .

والحقيقة أنه تراجع عما وضحه من صفات الأوزان ، فالشاعر موفق فى حالة الأخذ بها أو عدم الأخذ بها ، فالقصيدة ستكون سبيكة واحدة فى كل الحالات !

....

لاحظنا أنّ كل الآراء السابقة عن صلاحية وزن ما لموضوع معين،هى استنتاجات جاءت بعد دراسة كم معين من الشعر واستقراء موضوعاته وأوزانه ، وهى لا ترقى الى أن تكون قواعد وأسساً [3] فالأمر فى النهاية حكم انطباعى وذاتى بلا قاعدة علمية [4] . والحقيقة أن الاوزان هى قوالب نظرية بلا خصائص شعرية ثابتة [5]

---

1) يونس . نظرة جديدة م سابق ص ١١٦ وما بعدها

٢) السابق ص ١١٧

٣) انظر يوسف حسين بكار . بناء القصيدة العربية . دار الثقافة . القاهرة ١٩٧٩ م ص ١١٤

٤) انظر البحراوى . موسيقى الشعر . م سابق ص ٢٠

٥) انظر عز الدين اسماعيل . الشعر العربى م . سابق ص ٥٣ وغنيمى هلال م سابق ص ٤٤١ والبحراوى . العروض م سابق ص ٣٨ وجون كوين م سابق ص ٤١

فهى لا تتحقق بذاتها فى الواقع بل يحققها الشاعر بالكلمات والجمل وما فيها من حروف ومقاطع ذات صفات متباينة من الجهر والهمس أو الطول والقصر أو الشدة واللين ، فهذه الكيفيات هى التى تعطى الإيقاع صفاته ونغماته وذلك حسب مقدرة الشاعر وموهبته " فالايقاع الشعرى ... يستمد فاعليته من علاقات اللغة التى لا ينفصل فيها معنى عن مبنى وبالتالى فليس هناك خصائص سابقة للوزن بل يكتسب كل وزن خصائصه داخل التجربة بحيث يمكن أن نجد قصائد متعددة من نفس الوزن ، ولكن تفرض كل قصيدة على الوزن خصائص ليست له فى غيرها من القصائد " (١) .

ونستطيع أن نقترح رؤية متواضعة للموضوع :

إذا كان الايقاع "مرجعه الى عاملين : أحدهما جسمى (أى التحرك العضوى الذاتى فى الجسم كحركة القلب)... والثانى إجتماعى مرتبط بتنظيم العمل" (٢) ، كما أنه يرتبط عضوياً بالشعر الذى هو نتيجة انفعال معين يخرج الكلمات فى شكل دفقات تناسب موجات هذا الانفعال سرعةً أو بطئاً. فإن هناك علاقة أكيدة بين الوزن والانفعال و يمكننا الاستفادة من دراسة د. البحراوى عن السرعة الفرضية (٣) للأوزان-مع تحفظاتنا عليها-ونربطها بدرجات الانفعال كما يلى :

---

١) جابر عصفور . م سابق ص ٤١٢ و Richards, Struotur, Ibd. P.44

٢) انظر شكرى عياد مدخل الى علم الاسلوب . م سابق ص ٥٣

٣) انظر البحراوى . موسيقى الشعر م سابق ص ٤٩ . مع تحفظاتنا على نتائج هذه الدراسة فهى تجعل الوافر أسرع من المتدارك،والطويل يعادل السريع وأسرع من الرجز/الا أننا نعتمد عليها من حيث المبدأ فى تحديد سرعات الاوزان .

وبدراسة الشكل يتبين أن جميع الاوزان المرتبة رأسياً من الابطأ فى القاع الى الأسرع فى القمة تصلح لجميع الاغراض على الخط الافقى ، فإذا كان الشاعر فى موقف انفعال هادىء أو تأمل فى أى غرض فإنه ينظم فى وزن الرمل مثلاً وكلما زاد الانفعال والتوتر ، نظم فى اوزان اكثر سرعة ، فإذا كان الانفعال ثائراً ومرتبط بالحركة والانتفاض كان النظم فى أعلى الاوزان سرعة

الكامل	سريع		سريع
الوافر			
المتقارب والمتدارك			
الطويل المديد البسيط			
المنسرح – الهزج – السريع–			
الرجز			
الرمل	بطيء	الغرض الشعرى	بطيء

مع ضـرورة الآخذ فـى الاعتبـار أن لكـل شـاعر أوزانـاً مفضلـة تناسـب طبعـه الانفعالى وقاموسه اللغوى وشخصيته الشعرية واتجاهـه الآدبـى وكـل ذلـك يؤثـر علـى اختياره للوزن وبشكل لا إرادى .

والحقيقة أن هذه الرؤية هى إعادة صياغة لآراء د. أنيس و د. النويهى وغيرهم والتى تربط الوزن ودرجة العاطفة كما أنـه يتلاقـى وآراء الكثيرون النقـاد [1] كمـا أنـه يفسر ظاهرة صياغة عواطـف متعددة فـى قصيدة ذات بحر واحد أو صياغة قصـائد عديدة فى بحر واحد وذلك لتشابه درجات الانفعال فيها ، وهـذا مـا يعده البعـض مـن عيوب القصيدة العربية [2] ، كما يفسـر صياغـة الموضـوع الواحـد فـى أكـثر مـن وزن وذلك لاختلاف درجات الانفعال عند الشعراء أو عند الشاعر الواحد أوقات الصياغة .

كما يتفق ورؤية د.ابراهيم عبد الرحمن للأوزان العربية " كآلات موسيقية

---

1) انظر مصطفى عبد اللطيف السحرتى . الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث . مطبقة المقتطف ١٩٤٨ م ص ١١٥ وأيضـاً هـ ب تشارلتن فنون الادب م سابق ص ٥٩ . وحسنى عبد الجليل . موسيقى الشعر العربى الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٩ م جـ١ص٢٠ وعياد المرجع السابق ص ٧٧ وعز الدين اسماعيل الشعر العربى م سابق ص ٥٤

2) محمد العبد . ابداع الدلالة فى الشعر الجاهلى . دار المعارف ط ١ ١٩٨٨ م ص ٣٣

مختلفة الأنواع يعزف الشعراء عليها ليستخرجوا منها كل حسب امكاناته الفنية وقدراته على الخلق والابداع "[1].

فهى كالآلات الموسيقية تصلح لكل المعانى من ناحية ، وتختلف مثلها فى درجة البساطة أو التعقيد ومنها ما يشبه الطبل " الذى يقتصر إيقاعه على تكرر الضربات الى القيثارة التى تكاد تذوب فى ألحانها لكل هزة تسجلها الأوتار وبينهما درجات"[2] .

....

ثانياً - " القوافى "

من المسلمات أن علم القوافى من وضع الخليل بن أحمد الفراهيدى (١٠٠- ١٧٥هـ) ، وقد جمعها مع الأوزان فى كتاب واحد أسماه العروض [3] .

وقد تعددت تعريفات القوافى مما يضيق المجال لاستعراضها [4] إلا أن المقبول منها جميعاً هو تعريف الخليل لهما ويرويه ابن رشيق فى العمدة "قال الخليل:القافية آخر حرف فى البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذى قبل الساكن ، كقول أمرىء القيس :

كجلمود صخر حطه السيل من على

فالقافية من الياء التى بعد حرف الروى فى اللفظ الى نون (مِنْ) مع حركة الميم."[5] ووردت نفس الصيغه عند كثيرين غير بن رشيق[6] .

---

١) ابراهيم عبد الرحمن . الاغراض والموسيقى . مجلة فصول . مجلد ٤ عدد فبراير ١٩٨٤ م ص ٣٦

٢) ابراهيم العريض . الشعر والفنون الجميلة . دار المعارف . د ت ص ٢٥

٣) حسين نصار . القافية فى العروض والادب . دار المعارف . د ت ص ٩

٤) انظر مثلاً . العمدة . م سابق ص ١١٠ . وأحمد كشك . القافية تاج الايقاع الشعرى د ت ص ٨ وما بعدها. وأبو القاسم الرقى . القوافى . تحقيق أحمد محمد عبد الدايم دار الثقافة العربية ١٩٩٠ ص ٧ وما بعدها وأبى يعلى التنوخى كتاب القوافى دار الارشاد . ببيروت ط ١ ١٩٧٠ ص ٥٨ وما بعدها وابن جنى . مختصر القوافى تحقيق حسن شاذلى فرهود . دار التراث . القاهرة ط ١ ١٩٧٥ ص ١٩ وما بعدها .

٥) انظر العمدة . م سابق . نفس الصفحة

٦) انظر مثلا الرقى م سابق ص ٦٣

وإن كان البعض يرويه بصيغة تشمل المتحرك الذى قبل الساكنين [1] إلا أن ذلك مردود عليه بأن المقصود الحركة لا المتحرك؛لأن الحركة لازمة أما المتحرك فيجوز تغييره بغيره [2] ويكاد يكون من المتفق عليه أن للقافية ستة حروف هى : الروى والوصل والخروج والردف والتأسيس والدخيل، وست حركات هى : المجرى والنفاذ والحذو والرس والاشباع [3] والتوجية ، لكن أهمها حرف الروى،وهو عامود القافية الأساسى وركيزتها [4] وهو الحرف الذى يتكرر فى آخر كل بيت وتسمى به القصيدة وله أهمية قصوى ليست لأى من حروف القافية الأخرى ، فقد تخلو القصيدة من أى حرف آخر ، لكن لا يوجد شعر يخلو من الروى [5] .

أما عن حروف الروى ، فكل حرف يكون روياً إلا الألف والواو المضموم ما قبلها والياء المكسور ما قبلها ، المضمرات أو الزوائد ، وإلا هاء التأنيث وهاء الضمير والهاء الأصلية المتحرك ما قبل كل منها وهاء السكت وإلا التنوين والنون الزائدة والألف المبدلة من إحداها [6] .

والمتأمل لعلة المحظورات للروى من الحروف نجد أنها زوائد ليست من الكلمات التى تقع بها وبالتالى لا تمثل ثروة لغوية حقيقية تمثل براعة ومقدرة تظهر تميز الشاعر عن غيره من ناحية وتضيف قيمه فنية ترفع مستوى الشعر وتزيد تقدير

---

١) ابن جنى . السابق ص ١٩

٢) الدمامينى . م سابق ص ٢٣٨ وكشك السابق ص ٢٠ وما بعدها

٣) انظر مثلاً . الرقى . م سابق ص ٦٤ . ومختصر القوافى . لابن جنى م سابق ص ٢٠ وما بعدها وقد جعلها التنوخى خمسة أحرف وست حركات ص ٧٣ ، ٩٩ وجعلها الاخفش ثمانية حروف وثمانى حركات انظر الرقى . المرجع السابق نفس الصفحة

٤) كشك . السابق ص ٤٦

٥) التنوخى . السابق ص ٧٥

٦) انظر بالتفصيل . محمود على السمان . العروض القديم . م سابق ص ٢٣٢ وما بعدها والتنوخى ص ٧٥ وما بعدها وكشك السابق ص ٤٧ وما بعدها .

المتلقى للعمل الفنى وتضيف ثراء للمعنى بإحضار كلمات تحمل القافية ورويها وفى نفس الوقت تمثل إضافه للمعنى وتصعده .

أما حروف الروى إذا كانت غير أصيلة فى الكلمات فإنها لا تمثل مقدرة فنية فإذا احتاج الشاعر لروى الياء فما عليه إلا أن يضيف ياء المتكلم إلى أى كلمة ليضع قافية تجمع بين كلمات غير مترابطة أصلاً مثل (كتاب - جمال - حصان) . فتصبح - (كتابى - جمالى - حصانى) أو بإضافة (ى) المخاطَبة إالى أى فعل بنفس الطريقة ، وإذا إحتاج الى روى الواو فما عليه إلا أن يضيف أى فعل الى واو الجماعة وهكذا فى الهاء يضيفها الى أى فعل ليكون قافية (ضَرَبَهُ - أَكَلَهُ - مَسَكَهُ) وكذلك التنوين وغير ذلك من الحروف المحظورة .

ولكن لماذا شمل الحظر حروفاً وضمائر ليست أصلية ، وسمح بحروف وضمائر ليست أصلية كذلك وتنطبق عليها نفس علة المنع ؟ ونوضح كلامنا بذكر بعض هذه الحروف والضمائر على سبيل المثال لا الحصر، مستشهدين بثلاث كلمات أمام كل منها لنوضح أنها كلمات تختلف فى أصل تركيبها وإن كانت تتفق وزنياً .

١) تاء التأنيث كما فى : ضَرَبَتْ - أَكَلَتْ - لَعِبَتْ .

٢) تاء التأنيث المربوطة ما فى : حجرتى - لعبتى - ابنتى .

٣) تاء الفاعل كما فى : ضربتُ - قرأتُ - بذلتَ .

٤) (ات) علامة الجمع : ضربات - أكلات - لقمات .

٥) كاف المخاطب : كتابك - حسامك - أمامك .

٦) علامة الجمع المذكر السالم : مسلمون - مؤمنون - مقبلون
مسلمين - مؤمنين - مقبلين .

٧) علامة المثنى : طالبان - قادمان - جالسان .
طالبين - قادمين - جالسين

٧) علامة جمع التكسير أن : حملان - رعيان - غلمان

٨) علامة رفع المضارع : تأكلين - تلبسين - تتجحين

٩) علامة الوقاية : يساعدنى - ينافسنى - يقاتلنى

١٠) نـا المتكلميـن : منزلنـا - مسـجدنا - ملبسـنا
ساعدونا - جالسونا - خاطبونا

١١) الميم فى كم : منازلكم - ملاعبكم - مدارسكم

وإذا كان د . كشك يرفض الكاف والتاء لانهما " حرفان لا يوحيان بتفنن شعرى حيث يمكن لكلمات المعجـم أن تحمـل هذيـن الحرفيـن لاصقيـن لهـا " [١] فنحـن نرفـض جميع ما ذكرنا لنفس السبب .

وعند دراستنا لحروف الروى الشائعة فى مرحلة ما أو عند جماعة مـا ، فإننـا نجد شيوعاً فى استخدام حروف معينةً وندرةً فى استخدام حروف أخرى وعدم استخدام لغيرها . ولكن هل هناك دلاله لذلك ؟ وماذا لو شـاعت عندهـم هـذه الحـروف بعكـس الترتيب فشاع النادر والمتروك وندر الشائع ؟ .

والحقيقة أن ذلك التساؤل ، حاول البعض الإجابة عليه ، بتصور علاقة بيـن الصوت والمعنى فيرى د. ابراهيم أنيس أن هنـاك حروفـاً تنسـجم مـع المعـانى الهادئـةَ وأخرى مــع المعـانى العنيفـة ويـرى أن الخـاء والقـاف والميـم والضـاد والطـاء والظـاء والصـاد تناسب المعانى العنيفة [٢] ويؤيده كثيرون فى هذا الاتجاه [٣] .

والحقيقة أن الخاء تكون كلمات مثل الخور والخيبة وهى ليست عنيفة .
وكذلك القاف تكون فى (يترقرق المـاء ، زقزقـة العصـافير) وهكـذا جميـع الحـروف تدخل جميع الكلمات والمعانى بل أن الكلمة الواحدة بكل حروفهـا يتغـير معناهـا بتغيـير حركة واحدة أو مع ثبات مبناها وهو ما يدخل تحت باب المشترك اللفظى ومع إقرارنـا بأن لكل صوت خصـائص تميزه عن غيره من حيـث مكانهـا فـى جهـاز النطـق وطولـه الزمنى وجهره وهمسه وحدته وارتفاعه وغير ذلك،إلا أن " هذه الخصائــــــــــص

---

١) كشك . السابق ص ٥٣
٢) انيس . موسيقى الشعر . مرجع سابق ص ٤٣
٣) مصطفى السعدنى . البيانات الاسلوبية منشأه المعارف الاسكندرية د ت ص ٦٠
هـ . ب تشارلتن م سابق ص ٥٩

تتوفر في كل صوت لغوى على حدة ، وهى التى تكون تميزه عن غيره من الأصوات ومما لا شك فيه أن توالى الأصوات فى كلمات أو فى جمل يترك تأثيرا على هذه الخصائص . وهذا معناه أن خصائص الصوت الواحد تتأثر بدخول هذا الصوت فى بناء مركب هو النظام الصوتى للغة العادية ، ولا شك أن هذا يحدث فى النظام الصوتى للغة الشعر"[1] .

والحقيقة أن فرضية علاقة الصوت فى القافية بالمعنى هى مجرد فرض لم يثبت بالمراجعة والتحقيق[2] فعلاقة المعنى بالصوت علاقة صد فوية [3] " وإجابة التساؤل عن إمكانية وجود علاقة بين القافية والمعنى تكون بالنفى " من خلال واقع بسيط هو أن نفس القافية توجد فى أبيات يختلف معناها كلياً " [4] .

أما مسألة شيوع روى معين أو ندرته فترجع إلى نسبة ورودها فى أواخر كلمات اللغة[5] وهى مسأله تتعلق بثقل الحرف أو سهولته ، فالحرف السهل يقبل التركيب فى نسق صوتى وبالتالى يشيع استعماله نثراً وبالتالى يشيع استعماله شعراً ، والعكس صحيح مع الحرف الثقيل صوتياً لا يقبل التركيب بسهولة ويندر استعماله نثراً وشعراً [6] وهذه النظرية تنطبق على أشعار اللغه العربية . فى تاريخها الادبى

ولكن هناك عنصرين فاعلين فى هذا المجال أولهما هو التمكن اللغوى للشاعر واطلاعه وتعمقه الأدبى وثروته اللغوية التى يكونها بكثرة قراءته لعيون الادب العربى وأشعار فحول الشعراء ، فهذه الثروة اللغوية هى مَعِينَهُ الذى ينهل منه قوافيه وكلماتها ، وثانيهما هو مستوى اللغه السائدة فى المجتمع وتطورها سواء كانت عربية

---

1) البحراوى . العروض م سابق ص ١١١
2) جون كوين . م سابق ص ٢٧
3) السابق ص ٩٨
4) السابق ص ١٠٨
5) انيس . موسيقى الشعر . م سابق ص ٢٤٨
6) كشك . السابق . ص ٤٩

فصيحة كلغة الشعر الجاهلى مثلاًءأم كانت عربية مبسطة كلغة الصحافة،أم عامية،كل ذلك يؤثر فى مدى انتشار مفردات اللغة الفصيحة أو اندثارها من التداول وبالتالى صعوبة فهمها جيلاً فجيل وبالتالى ابتعاد الشاعر عنها مخافة عدم تقبلها ونفور المتلقى من القصيدة ، إلا أن العنصر الأخير قد يؤثر على مستوى بعض الألفاظ ولكنه لا يؤثر على انتشار حرف بأكمله فى استخدامه كروى ، لذلك فإن استخدام الشعراء لحروف الهجاء فى الروى بنسب معيّنة لا يمكن أن يحمل دلالات فنية فى ذاته ، والفيصل هو للتوظيف الفنى لهذه الحروف .

ونفس الشيء يقال عن استخدامهم الروى المقيد فهو ليس ميزة أو عيباً فى ذاته أو ذو دلاله إيقاعية معينة؛فالبعض يرى إنه سمة غنائية فى القصيدة [1] المهجرية مثلا وبعضهم يرى أنه وقفة حادة تعبر عن الصلابة [2] والبعض الآخر يرى أنها تناسب خفة الحياة الواقعية وسرعتها من ناحية وتوحى بغموض الدلالة من ناحية أخرى [3] والحقيقة أن هذه الاحكام ذاتية إنطباعية أكثر منها موضوعية .

---

١) فتوح الرمزية . م سابق ص ٣٧١

٢) البحراوى . موسيقى الشعر . م سابق . ص ٨٥ ، ٩٣

٣) السعدنى . م سابق . ص ٥٨

الفصل الثانى

دراسة وصفية للأشكال الشعرية

موسيقى الشعر فى النقد المهجرى

رغم وجود عدة كتب نقدية لجماعة المهجر، إلا أن القليل منها تعرض لموسيقى الشعر بالنقد، وفى شكل مقالات، لمفكرهم الأول ميخائيل نعيمة، الذى يمكن اعتباره المتحدث النقدى لجماعة المهجر، كما يمكن اعتبار كتابه " الغربال " هو الفلسفة النقدية لجماعة المهجر ونظريتهم النقدية(1) ولسنا بصدد العرض الشامل للنظرية النقدية لهم، من كل الزوايا، ولكننا نقتصر على استيضاح نظرتهم لموسيقى الشعر فقط وباختصار(2).

يرى نعيمة العلاقة الوثيقة بين الشعر والموسيقى فالحياة عند الشاعر هى ترنيمة يسمعها الشاعر ويعبر عنها بعبارات موزونة رنانة "الشاعر الذى تعانق روحه الكون يدرك هذه الحقيقة .. لذلك تراه يصوغ أفكاره وعواطفه فى كلام موزون منتظم"(3) ويؤكد هذا المعنى فى موضع آخر قائلا:"... أن القصد الأساسى من الوزن هو التناسق والتوازن فى التعبير عن العواطف والأفكار .ولا شك أن الأوزان نشأت نشوءاً طبيعياً وكان سبب ظهورها ميل الشاعر إلى تلحين عواطفه وأفكاره .. لذلك لحق الوزن بالشعر .. هكذا نما الشعر العربى ونمت أوزانه "(4) ومن ثم ، فالشعر موزون بطبعه بحكم

---

(1) محمد مندور، الشعر المصرى بعد شوقى، الحلقة الأولى، مكتبة نهضة مصر ١٩٥٥، ص١٦ وعبد الحكيم بلبع، حركة التجديد الشعرى فى المهجر بين النظرية والتطبيق الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٨٠، ص١٧.

(٢) انظر مناقشة الغربال بالتفصيل فى:

عبد الحكيم بلبع. السابق، ص٣٥ وما بعدها، ١٢٦ وما بعدها.

شفيع السيد/ ميخائيل نعيمة. منهجه فى النقد واتجاهه الأدبى، عالم الكتب ١٩٧٢، ص٦٥ وما بعدها، ص١٠٦ وما بعدها.

(٣) ميخائيل نعيمة ، الغربال، مؤسسة نوفل للطباعة والنشر، ط٩، ١٩٧١، ص٨٥.

(٤) الغربال، ص١١٧.

الانفعال واللحن، لكن نعيمة بفكره المتحرر، ورغبته فى تحطيم القيود، يـرى أن الشـعراء مسجونون خلف سياج عالية من القواعد العروضية، وجدران عاليـة مـن التقـاليد الشـعرية المتوارثـة، فـى شـكل داووين ذات نسـق تقليدى يصعـب تغيـيره [1] " فـلا الأوزان ولا القوافى من ضرورة الشعر " ويرى أنها كالمعابد والطقوس التى نقدسها رغـم أنهـا ليسـت من ضرورة الصلاة والعبادة [2] والحقيقـة أن القيـاس غير دقيـق؛ لأن "الصـلاة والعبـادة أشياء منفصلة عن المعابد والطقوس" وهذا شيء مختلف كل الأختلاف عن الشـعر ، فـلا انفصـال فى وجوده بين معانيه وبين أوزانه، وبيـن نظامـه الموسـيقى فلم يوجد شـعر قـط بدون نظام موسيقى ، بينما وجدت الصلوات والتضرعـات قبـل المعـابد والطقـوس ودون المعابد والطقوس "[3] لكنه يعود فيوضح موقفه بقوله:" فحبذا يوم نسمع فيه شاعرنا يوقـع ألحانه على الأوزان التـى يختارهـا قلبـه وتميـل إليهـا نفسـه ودون أن يـرى ذاتـه مربوطـاً بلـوزام العـروض والقوافـى"[4] ومـن ثـم، فهـو يرفـض القيـود المسبقة والتقـاليد الجـامدة المفروضة والمعقدة، فهو مع حرية الشاعر فى اختيار الوزن الذى يناسبه، والغرض الذى ينفعل به دون حصر للشعر فى أغراض متوارثة، كالحماسة والغزل والمدح والرثـاء ممـا قيد الشاعر شكلاً وموضوعاً فلم يظهر لدينا شعراء مثل دانتى أو هوميروس"[5] ويخـاطب الشعراء مطالباً بنبذ القافية "إن لم يسهل عليكم أن تطرحوا الأوزان أفلا طريقة تطرح بها عنا القافية فمن الحيف والجهل أن نضحى لأجلها حرية الإبداع فى الشاعر وأن نطلب منه أن يشوه الفكر الذى يود نقله والصورة التى يرغب نقشها لأجل تلك اللذة ...."[6]

---

(١) مخائيل نعيمة وآخرون ـ بلاغة العرب فى القرن العشرين ـ المكتبة التجارية بمصر د ت ص١٢٤.

(٢) الغربال، ص١١٦.

(٣) أنس داود، م. سابق، ص١٠٥.

(٤) مخائيل نعيمه ـ بلاغة العرب، م سابق، ص١٣٥.

(٥)السابق، ص١٣١.

(٦) السابق، ص١٢٩.

ويؤكد موقفه فى وضوح " الوزن ضرورى أما القافية فليست من ضروريات الشعر لا سيّما إذا كانت كالقافية العربيه ...... فهى ليست سوى قيد من حديد .... حان تحطيمه من زمان ...."[1] وبذلك يتضح موقف نعيمة من الوزن.وإن بدا متناقضاً – فهو يقبله بشرط أن يكون نابعاً من فكر الشاعر وإرادته .أما القافية فهو يرفضها تماماً ، فهى قيد حديدى يجب تحطيمه .

أما موقفه من الخليل بن أحمد،فهو موقف المتحامل المتهكم منه ومن عروضه،فهو سبب كل ما حل بالأمة العربية،من تخلف أدبى وحضارى فقد " انصرف أكثر مواهبنا إلى قرض الشعر فأفقنا اليوم ولا روايات عندنا،ولا مسارح ولا علوم ولا اكتشافات ولا اختراعات "[2]. ويشعر بظلمه للرجل فيخفف عنه ويقرّ أن " الخليل يوم جمع ما كان فى زمانه من أوزان الشعر وبوّبها وحدد ما يطرأ عليها من الزحافات والعلل لم يقصد سوى الخير ولم يتوخ إلا خدمة لغة عزيزة عليه . أما الذين جاءوا بعد الخليل فتقيدوا بزحافاته وعلله وثمانتى ألف سنة "[3].

ورغم ذلك يستمر فى مهاجمة العروض والخليل لأننا" فى جدنا وراء ناصية العروض قد أفلتت من يدنا ناصية الشعر وأننا فى جهدنا وراء التمييز بين صحيح أوزان الشعر وفاسدها قد نسينا الفرق بين ما هو شعر وما ليس شعراً فما ذاك بالأمر الخطير فالمهم أن نعرف إذا ما نظمنا بيتاً أننا لم نجز لأنفسنا ما لم يجزه الخليل وأننا لم نهتك حرمة قاعدة "[4] والحقيقة أن الخليل لم يفرض العروض على الواقع بل نظّره بشكل ما،كما أن ناصية الشعر لم تفلت إلا من يدى عديمى الموهبة .كما أن كل العلوم قامت لتميز الصحيح من الفاسد،وتحدد الشروط والمواصفات فى مجالاتها،لكن ذلك يحسب لها لا عليها . والحقيقة لقد خلط نعيمة بين الخليل ونظريته من ناحية ، وبين الدخلاء على

---

(١) الغربال، ص٨٥، شفيع السيد، م سابق ص١٠٨ وبلبع م سابق ص١٢٦.

(٢) الغربال، ص١١٩.

(٣) الغربال، ص١١١.

(٤) الغربال، ص١٠٩.

الشعر من ناحية أخرى فالخليل ليس مسئولاً عن صعوبة فن الشعر الراقى على غير أصحابه ولا مسئولاً عن استخدام الشعر فى التكسب بالنفاق والمدح والهجاء والرثاء ولا مسئولاً عن تخلف الأساليب،أو تكرار الأفكار البالية أو استحداث سخافات لا علاقة لها بالروح الشاعرية كاستخدام التأريخ أو التلاعب بالمحسنات . كما أنه ليس مسئولاً عن إقحام النظم فى كل علومنا وكل مظاهر حياتنا ، فقواعد الخليل لم تمنع الموهوبين فى كل زمان من إتحافنا بعشرات القصائد الرائعة ومنها قصائد نعيمة نفسه .

ولعل أكثر ما يرفضه فى العروض الخليلى هى الزحافات والعلل ورأيه فيها أن "الزحافات والعلل أوبئة تنزل بأوزان الشعر العربى فتحرك ساكنا أو تسكن متحركاً وتقضم حرفاً هنا ومقطعاً هناك .... ، وقد عنى بها الخليل عناية خاصة فأعطى كلا منها اسماً ورتبها فى أبواب وفصول ... ومنذ مات الخليل حتى اليوم ونحن مغمسون فى درس الخبن والخبل والترفيل والتذييل والنقص والوقص والقطف والكسف والخزم والثلم والقصر والبتر إلى ما هنالك من علل زاحفة وزحافات معتلة .. ؟؟" [1]

وواضح أن ما يرفضه نعيمة هو الجانب التنظيرى للزحافات والعلل وليس الجانب الفيزيقى الذى ينطقه الشاعر والذى ناقشناه فى الباب السابق . والحقيقة أن المبالغة فى التسميات وكثرة الحالات والتفريعات والجواز والمنع كل ذلك كان مجال اعتراض ورفض الكثير من المختصين ويكاد لا يخلو منه كتاب من كتب العروض المعاصرة [2]. ولكن ذلك لا يبرر رفض العلم بأكلمه؛ورميه بكل نقيصة وإلا فعلينا أن نرفض علوماً أخرى كالنحو والصرف،لأنهما مليئان بالقواعد والحدود التى تحصى علينا الحروف ولا تترك مجالاً للخروج عليها .

والحقيقة أن هذ العروض الخليلى بأوزانه وقوافيه وزحافاته وعلله لم يمنع نقاد المهجر الذين حاربوه ورفعوا فى وجهه راية العصيان من أن ينظموا به روائع من فنهم الجيد

---

(١) الغربال، ص١٠٨.

(٢) انظر بالتفصيل الشيخ جلال الحنفى، م سابق، المقدمة.

الذى ما زال يمثل قيمة عالية فى ديوانهم الشعرى[1].

وخلاصة القول أن الشاعر المهجرى يعشق الحرية فى الإبداع ، فرفض كل القيود التى تصور أنها تعوق انطلاق فكره ومشاعره ، ومن ثم فقد قبل بوجود الوزن الشعرى دون قيود مسبقة فى حين رفض القافية رفضاً مطلقاً،لأنها فى نظره قيد حديدى يكبل أحاسيسه وإبداعه.كما رفض قواعد الزحافات والعلل وضاق ذرعاً باسمائها وأنواعها التى تتداولها الكتب فى قدسية ويطبقها النقاد فى حرفية صارمة حيث أن كل ذلك – فى نظره – سبب جمود الشعر العربى فى أنماط وأغراض محددة لا ترقى إلى الشعر الإنسانى السامى.

---

(١) بلبع، م سابق، ص١١٥.

الدراسة الإحصائية لموسيقى الشعر المهجرى

يحتاج إدراك الظواهر الموسيقية لدى شعراء المهجر إلى رصد إحصائى لمجمل أشعارهم من حيث الوزن والقافية .... الخ.

ومن أجل هذا أعددنا الجداول التالية:

جدول رقم (١) يوضح الأشكال المستخدمة لدى شعراء المهجر : عمودى - مقطوعى - مسمط - موشح - مربع - مزدوج - تنوعيات أخرى (وتشمل تنوعيات بأنساق خلاف ما سبق أو بدون نظام محدد).

جدول رقم (٢) يوضح :

أ - أنواع المسمط (ثلاثى - رباعى - خماسى - أخرى) وأعداد ونسب استخدامه .

ب - أنواع المقطوعات (ثابت - متغير) وأعداد ونسب العمل للشاعر الواحد .

جدول رقم (٣) يوضح شيوع الأوزان فى الأشعار لدى المجموعتين ثم عموم المهجر موضحاً بالأعداد والنسب .

جدول رقم (٤) يوضح تطور شيوع الأوزان فى تاريخ الأدب العربى مضافاً إليه جماعة المهجر .

شكل (١) رسم بيانى يوضح ترتيب شيوع الأوزان فى تاريخ الأدب العربى .

جدول رقم (٥) أعداد ونسب استخدام الأوزان مجزوءة ويوضح موقف كل وزن وكل شاعر .

جدول رقم (٦) يوضح أسماء القصائد التى تم بها استخدام أكثر من حالة وزنية لكل شاعر (تام - مجزوء - منهوك)

جدول رقم (٧) يوضح أسماء القصائد التى تم بها استخدام أكثر من وزن لدى كل شاعر

جدول رقم (٨) جدول استخدام حروف الهجاء كروىّ والمطلق والمقيد منها .

جدول رقم (٩) جدول القصائد التى استخدمت حروفاً لا تصلح لتكون روياً

جدول رقم (١٠) جدول القصائد التى استخدمت حروفاً ليست أصلية أو ضمائر .

شكل رقم (٣) تطور استخدام حروف الهجاء كروى فى التاريخ الأدبى .

وقد تم استعراض الملامح العامة للظاهرة إحصائيا لتوضيح حجمها لدى شعراء المهجر ومكانها فى التاريخ الأدبى مع المقارنة كما يلى : -

(١) خارجياً : أ - مع الفترات التاريخية السابقة لمعرفة مكان المهجريين فى التاريخ الأدبى

ب - مع الجماعة المعاصرة لجماعة المهجر وهى جماعة أبوللو.

(٢) داخلياً : أ - داخل كل مجموعة (شمالى - جنوبى) وذلك لتوضيح ريادة وعناصر كل مجموعة .

ب - بين المهجر الشمالى والجنوبى وذلك لتوضيح اتجاهات وميول كل مجموعة.

مع الأخذ فى الاعتبار أن المهجر الشمالى يسبق أبوللو زمنيا والمهجر الجنوبى معاصر لها[١] وقد راعينا أن تكون كل المقارنات بالنسبة المئوية لا بالأعداد وذلك لكوننا لم يتسير لنا الاطلاع على كافة الأعمال وبالتالى تكون النسب أفضل للحكم .

---

(١) تأسست الرابطة القلمية التى ضمت شعراء المهجر الشمالى فى ١٩٣٠ وحتى ١٩٣١. وتأسست رابطة العصبة الأندلسية التى ضمت شعراء المهجر الجنوبى فى ١٩٣٣. انظر حسن جاد - م سابق - ص٧٣، ٧٥، ٧٦. أما جماعة أبوللو فقد تأسست عام ١٩٣٢م. انظر محمد سعد فشوان - مدرسة أبوللو الشعرية، دار المعارف، ١٩٨٢م ص٣.

أولاً ـ الأشكال الشعرية:

من جدول رقم (١) يتبين ما يلى :

١ - الشكل العمودى :

ونقصد القصيدة الموحدة الوزن والقافية[1].

بلغت النسبة العامة ٧٣٪ وهى مفاجأة لم نكن نتوقعها من شعراء المهجر الذين تمردوا على العروض والقافية وقيودهما، ومع ذلك فقد كانوا أقل تمسكاً بالشكل العمودى من شعراء أبوللو الذين بلغت نسبة الشكل العمودى عندهم ٧٩,٢٪ وهى نسبة أعلى من نسبة سابقيهم من شعراء الشمال ومن معاصريهم من شعراء الجنوب وبالتالى فإن ريادة التخلى عن الشكل العمودى تكون لصالح جماعة المهجر .

وقد بلغت النسبة عند الشماليين ٧٤,٥٪ وعند الجنوبيين ٧٢,٥٪ وهذه مفاجأة ، حيث أنه من المعروف عن شعراء الشمال اتجاههم نحو التحرر بعكس شعراء الجنوب ، وربما كان سبب ذلك ارتفاع النسبة عند أبى ماضى ٨٦٪ وانخفاضها عند الياس فرحات (٣٤٪) وبين شعراء الشمال كان أبو ماضى ونعمة الحاج أكثر الشعراء تمسكاً بالشكل العمودى وكانت نسبتهما ٨٦٪ ، ٧٧,٥٪ ، وكان أقلهما تمسكاً بهذا الشكل جبران خليل جبران حيث التزم به فى قصيدتين فقط من قصائده الشعرية البالغة خمس عشرة قصيدة وبنسبة ١٣,٥٪ ، أما نعيمة فقد التزمه فى سبع قصائد فقط من قصائده البالغة ثلاثين قصيدة وبنسبة ٢٣,٥٪ أى حوالى ربع أعماله وهى نسبة كبيرة إذا ما قوزنت بثورته النقدية على كل ما اعتبره مكبلاً للروح الشاعرية . أما شعراء الجنوب فقد كانت النسبة مرتفعة عندهم جميعاً وتراوحت بين ٨٥٪ ، ٩٤,٥٪ باستثناء الياس قنصل ٤٨,٥٪ ، الياس فرحات ٣٤٪ وربما كان ذلك راجعاً إلى اهتمامهما بالرباعيات .

---

(١) انظر مثلا الغزامى، م سابق، ص٩.

جدول (١) الأشكال الشعرية

الشاعر	عمودي		مقطوعي		مزدوج		مربع		مسمط		موشح		تنويع قوافي		اجمالي
	عدد	نسبة ٪	عدد	نسبة ٪	عدد	نسبة ٪	عدد	نسبة ٪	عدد	نسبة ٪	عدد	نسبة ٪	عدد	نسبة ٪	
ابوماضي	٢٤٢	٨٦	٧	٢,٥	٢	١	٢	١	١٣	٤,٥	١٢	٤,٥	٣	١	٢٨١
نعمة الحاج	٩٢	٧٧,٥	٤	٣,٥	٠	٠	٠	٠	٧	٦	١٤	١٢	٢	١,٥	١١٩
رشيد ايوب	١٧	٤٦	٥	١٣,٥	٠	٠	٣	٨	٦	١٦	٦	١٦	٠	٠	٣٧
جبران خليل	٢	١٣,٥	٢	١٣,٥	٠	٠	٣	٢٠	١	٦,٥	٢	١٣,٥	٥	٣٣,٥	١٥
ميخائيل نعيمة	٧	٢٣,٥	١٠	٣٣,٥	٠	٠	٤	١٣,٥	٢	٦,٥	٢	٦,٥	٥	١٦,٥	٣٠
اجمالي الشمال	٣٦٠	٧٤,٥	٢٨	٦	٢	٠,٤	١٢	٢,٥	٢٩	٦	٣٦	٧,٥	١٥	٣	٤٨٢
الياس قنصل	٥٠	٤٨,٥	٤٢	٤٠,٨	٠	٠	١	١	٤	٤	٢	٢	٤	٤	١٠٣
رشدى المعلوف	٢٨	٨٥	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٢	٦	١	٣	٢	٦	٣٣
القروى	٥٢٢	٨٨	٢٥	٥	١	٠,٢	١٠	١,٥	١١	٢	٩	١,٥	١٥	٢	٥٩٣
المدنى	٥٨	٩٣,٥	١	١,٥	٠	٠	٠	٠	٢	٣	١	١,٥	٠	٠	٦٢
رياض المعلوف	٨٦	٩٤,٥	٠	٠	٠	٠	١	١	٢	٢	٢	٢	٠	٠	٩١
زكى قنصل	٥٣	٨٨,٥	٥	٨,٥	٠	٠	١	١,٥	٠	٠	١	١,٥	٠	٠	٦٠
شفيق معلوف	١٠٧	٨٧,٥	٠	٠	٠	٠	١	١	١	١	٠	٠	١٣	١٠,٥	١٢٢
فوزى المعلوف		٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	١٤	١٠٠	١٤
الياس فرحات	١١٠	٣,٤	١٨١	٥٦	٣	١	٠	٠	٧	٢	٨	٢,٥	١٣	٤	٣٢٢
اجمالي الجنوبي	١٠١٤	٧٢,٥	٢٥٤	١٨	٤	٠,٣	١٤	١	٢٩	٢	٢٤	١,٥	٦١	٤	١٤٠٠
اجمالي عام	١٣٧٤	٧٣	٢٨٢	١٥	٦	٠,٥	٢٦	١,٥	٥٨	٣	٦٠	٣	٧٦	٤	١٨٨٢
ابوللو *		٧٩,٢		٤,٦		٠,٨		٩,٩		١,٦		٢		١,٩	

* انظر البحراوي. أبوللو. م سابق ص٢٢٢ وقمنا ببعض العمليات الحسابية لتيسير المقارنة

٢- الشكل المقطوعى :

وهى القصيدة التى تنقسم إلى مقطوعات ، وكل مقطوعة تتكون من عدد من الأبيات موحدة القافية[1]. وقد اعتبرنا الرباعيات من ضمن الشكل المقطوعى وذلك مرجعه إلى أن الرباعيات هى مقطوعات من أربعة أبيات موحدة القافية ولو اعتبرناها لوناً منفصلاً لجاز لنا أن نعتبر القصائد التى تتكون مقطوعاتها من عشرة أبيات لكل منها فناً مستقلاً، وكذلك التى تتكون من ثلاثة أبيات أو خمسة ؛ ألخ وهى كثيرة فى أشعار المهجر عموماً.

بلغت النسبة العامة لاستخدام الشكل المقطوعى إلى مجمل إنتاج المهجر الشعرى ١٥٪ وهى نسبة كبيرة وعالية خصوصاً إذا علمنا أن النسبة لدى جماعة أبوللو هى ٤,٦٪ وهى تؤكد اتجاه شعراء المهجر للأنطلاق من قيود الشكل العمودى الموروث وريادتهم للتحرر الشعرى .

وقد بلغت نسبة الشكل المقطوعى إلى مجمل الأعمال ٦٪ الشمال ، ١٨٪ الجنوب . والحقيقة أن هذا ربما كان راجعاً إلى اهتمام الجنوبيين بالرباعيات،فقد نظم فيها إلياس فرحات ديواناً كاملاً (رباعيات فرحات) بلغ عدده مائة وخمس وستين رباعية بنسبة تبلغ حوالى ٥٠٪ من أعماله،ونظم إلياس قنصل أربعاً وثلاثين رباعية ضمن ديوانه (الأسلاك الشائكة) لتبلغ مائة وتسعاً وتسعين رباعية،وقد تمكنا من الاطلاع عليها فى حين لم تشر المراجع التى اطلعت عليها إلى وجود رباعيات ضمن إنتاج المهجر الشمالى ولم أطلع علي شيء منها .

وعلى عكس الشكل التقليدى ، فإن ريادة هذا الشكل بين شعراء الشمال كانت لنعيمة وجبران (٢٣,٥٪ ، ١٣,٥٪) فى حين كان أبو ماضى ونعمة الحاج أقلهم توظيفاً له وكانت نسبتهما ٢,٥٪ ، ٣,٥٪ وتتأكد ظاهرة العلاقة العكسية بين الشكل المقطوعى والشكل العمودى فى المهجر الجنوبى أيضاً، فالريادة لإلياس قنصل وإلياس فرحات أما باقى الشعراء فى الجنوب فكانت نسبتهم منخفضة بشكل عام ، فضلاً عن أن المعاليف

---

(١) انظر مثلا شفيع السيد، م سابق، ص١٦٨.

جدول (٣) بيان ظـــواهـــر متنوعة

الشاعر		مسمط					مقطوعي		
		ثلاثي	رباعي	خماسي	أخرى	جملة	ثابت	متغير	جملة
المهجر الجنوبي	فرحات	٠	١	٦	٠	٧	١٧٧	٤	١٨١
	القروي	٠	٠	١١	٠	١١	١٨	٧	٢٥
	فوزي	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠
	الياس قنصل	٠	٣	١	٠	٤	٤٠	٢	٤٢
	المدني	١	٠	١	٠	٢	١	٠	١
	زكي قنصل	٠	٠	٠	٠	٠	٢	٣	٥
	رشدي	٠	١	٠	١	٢	٠	٠	٠
	شفيق	١	٠	٠	٠	١	٠	٠	٠
	رياض	١	٠	١	٠	٢	٠	٠	٠
اجمالي الجنوبي	عدد	٣	٥	٢٠	١	٢٩	٢٣٨	١٦	٢٥٤
	نسبة ٪	١٠	١٧	٦٨	٥		٩٤	٦	
المهجر الشمالي	الحاج	٠	٤	٣	٠	٧	٠	٤	٤
	جبران	١	٠	٠	٠	١	٠	٢	٢
	ابوماضي	٠	٦	٧	٠	١٣	٠	٧	٧
	رشيد ايوب	٠	٢	٣	١	٦	٢	٣	٥
	نعيمة	٠	١	١	٠	٢	٩	١	١٠
اجمالي الشمالي	عدد	١	١٣	١٤	١	٢٩	١١	١٧	٢٨
	نسبة ٪	٤	٤٤	٤٨	٤		٤٠	٦٠	
اجمالي المهجر	عدد	٤	١٨	٣٤	٢	٥٨	٢٤٩	٣٣	٢٨٢
	نسبة ٪	٦,٩	٣١	٥٨,٦	٣,٤		٨٨	١٢	

(رشدى وفوزى وشفيق ورياض) لم يستخدموه على الاطلاق فيما اطلعنا عليه لهم من أشعار .

وقد جاءت القصائد المقطوعية على صورتين :

الأولى : ثابتة في عدد المقطوعات داخل القصيدة .

الثانية : متغيرة فى عدد المقطوعات داخل القصيدة .

ومن جدول رقم (٢) يتضح ان نسبة الثبات ٩٤٪ ، والتغير ٦٪ للجنوبى ، أما الشمالى فكانت نسبة الثبات ٤٠٪ ، والتغير ٦٠٪ وهى نتائج توضح اتجاه الشمال إلى التحرر والانطلاق من قيد العدد الثابت .

٣ - المزدوج :

وهى قصيدة تقتصر وحدة القافية فيها على العروض والضرب للبيت الواحد فقط وكثيرا ما تستخدم فى نظم العلوم[1].

والحقيقة أن شعراء المهجر عموما لم يحفلوا بهذا الشكل الشعرى فجاء نادرا،وهذا يرجع إلى عدم مناسبته للتعبير عن مشاعرهم التى غلب عليها التأمل والتساؤل.

أما النسبة العامة فبلغت ٥,٪ وهى توضح تجاهل المهجر عموما لهذا الشكل، خصوصا إذا علمنا أن النسبة عند جماعة أبوللو بلغت ٨,٪ .

وفى المهجر الشمالى لم ينظمه سوى أبو ماضى فى قصيدتين لتبلغ نسبته ٤,٪ فى اجمالى الشمال . وفى الجنوب نظم القروى مرة واحدة وإلياس فرحات ثلاث مرات لتبلغ نسبتهه فى الجنوب ٣,٪ .

٤ - المربع :

وفيه تنقسم القصيدة إلى أقسام ذات أربعة أشطر، ويراعى الشاعر نظاما ما للتقفية، فقد تكون الأشطر الأربعة بقافية واحدة، وهذا ما يسمى بالدوبيت،وقد تكون التقفية بنسق

---

(١) انظر مثلا محمود مصطفى،اهدى سبيل... مكتبة محمد على صبح،القاهرة/ط٢٢/١٩٨٣، ص١٥٢.

اب اب[1] وواضح أن المربع يتيح الفرصة للشاعر ـ وبدرجة أكبر من المزدوج ـ في التعبير عن معانيه وأفكاره في شكل لقطات سريعة تحمل في نفس الوقت إيقاعاً موسيقيا واضحا بفضل تنسيق القوافي الذى يتطلبه المربع . ومن ثم فقد لاقى قبولا اكبر من المزدوج وإن كان أقل من باقى الأشكال الشعرية.

أما بالنسبة لاستخدام شكل المربع فى المهجر عموما فقد بلغت ١,٥٪ وهى نسبة ضئيلة خصوصاً إذا علمنا أن النسبة لدى شعراء أبوللو هى ٩,٩٪ وبالتالى يكون شعراء المهجر جميعا قد تقدموا خطوة ملحوظة تجاه التخلص من أنساق التقفية التى تعيق المعانى وانسياب المشاعر .

ومن الطبيعى أن يجد المربع رواجا نسبياً أكبر لدى شعراء المهجر الشمالى وذلك لأنه أكثر ملائمة لأفكارهم السريعة وتساؤلاتهم الحائرة فبلغت نسبته فى المهجر الشمالى٢,٥٪ واستخدمه جبران ثلاث مرات ضمن أعماله الخمسة عشر وبنسبة ٢٠٪ ويليه نعيمة فوظفه أربع مرات ضمن قصائده الثلاثين وبنسبة ١٣,٥٪ ، أما نعمة الحاج فلو يوظفه على الإطلاق - فيما اطلعت عليه - ووظفه أبو ماضى مرتين فقط فى ديوانه الضخم ، أما شعراء المهجر الجنوبى فلم يعيروه اهتماماً ملحوظاً وذلك لخفته وسرعة تغير قوافيه فبلغت النسبة لديهم ١٪ وكان القروى أكثر من استخدمه فقد استخدمه فى عشرة قصائد فى ديوانه الضخم وبنسبة ١,٥٪ أما باقى الشعراء فيتراوحون بين الاستخدام مرة واحدة وعدم الاستخدام .

٥ - المسمط :

وفيه تنقسم القصيدة إلى أنواع : منها المثلث وقوافيه : أأب - ح ح ب - ءءب

ومنها المربع وقوافيه : أأأب - ح ح ح ب - ءءء ب

ومنها المخمس وقوافيه:أأأأ ب - ح ح ح ح ب - ء ء ء ء ب

والأخير هو أكثر أنواع الشعر المسمط انتشاراً حتى كاد ينفرد باسم المسمط ، والشرط فى

---

(١) انظر مثلا ، ابراهيم أنيس، م الشعر م سابق، ص٣٠٢.

المسمط أن تتكرر قافية واحدة تسمى السمط أو عمود القصيدة وللشاعر مطلق الحرية فى اختيار العدد الذى يروقه من القوافى الفرعية(١).

كانت النسبة العامة لتوظيف شكل المسمط لدى المهجريين عموما ٣٪ وهى نسبة قليلة تؤكد أن المهجريين لم يجدوا ضالتهم فى هذا النسق وإن كان ذلك لا يمنع أن شعراء أبوللو لهم السبق فى التخلى عنه فقد كانت النسبة لديهم ١,٦٪ وهى أقل حتى من نسبة معاصريهم الجنوبيين.

والمسمط - بشكل عام - يعطى مساحة أكثر براحا من المربع، وبالتالى تكون هناك فرصة للشاعر للتعبير عن أفكار، وتأملات يربطها محور واحد، يحتل عمود المسمط، وهذا يتأكد من الاطلاع على جدول رقم(٢) فقد استخدم شعراء المهجر عموما المسمطات الثلاثية والرباعية والخماسية لكن اللافت للنظر، أن درجة التفضيل كانت واحدة تقريبا عند الشمالى والجنوبى فكلاهما فضل الخماسى ثم الرباعى ثم الثلاثى، وهذا مرجعه ربما إلى أن المسمط الخماسى يعطى فرصة أكبر من الأخيرين فى استيعاب الفكرة وعرضها إلى حد ما . وقد تساوى الشمالى والجنوبى فى عدد مرات استخدام المسمط لكن النسبة كانت فى الشمالى ٦٪ فى حين أنها فى الجنوبى ٢٪ والحقيقة ان ذلك قد يثير الدهشة ولكن بتأمل الجدول يتضح أن سبب ارتفاع النسبة لدى الشمالى هو ارتفاعها لدى أبى ماضى ونعمة الحاج وهما شاعران معروفان بميولهما التراثية وهذا يتضح من نسبة توظيفها العالية للشكل العمودى . أما ميخائيل نعيمة فوظفه مرتين وجبران مرة واحدة وهذا طبيعى ، عند شاعرين يريدان الانطلاق من أسر القوافى، اما المهجر الجنوبى فيفاجئنا بنسبته المنخفضة ، والمتأمل للجدول يرى أن نسب التوظيف متقاربة – وإن كان أعلاها رشدى المعلوف ، وهذا خادع أيضا حيث وظفه مرتين ولكن قلة أعماله التى اطلعنا عليها ساعدت على ارتفاع النسبة،وهذا التقارب فى نسب التوظيف يؤكد اتجاها

---

(١) مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح دار الثقافة بيروت ١٩٥٩، ص٤٨.

عاماً لدى الجنوبيين الى نبذ المسمط عموما بشكل كبير حيث أنه يقيد الشاعرية بنسق جامد إلى حد ما. ويتضح ذلك من قلة توظيفه عند الجميع خصوصاً أصحاب الانتاج الغزير، فالقروى وظفه إحدى عشرة مرة وفرحات سبع مرات وكانت النسبة لديهما ٢٪.

٦ - الموشحة

وهى قصيدة تتألف من قفل يسمى مركزاً وتتعدد شطوره ، ويليه غصن متعدد الشطور ، وتتحد أجزاء الأقفال جميعاً فى القافية بينما تختلف القافية بين الأغصان ، وإن كانت موحدة داخل الغصن نفسه[١] . والفرق بين المسمط والموشح أن الشطر فى نهاية أدوار المسمط واحد بينما فى مراكز الموشحة متعددة[٢].

بلغت النسبة العامة لشيوع الموشحة فى اشعار المهجر ٣٪ وهى نسبة تزيد عن نسبة شيوعه لدى شعراء أبوللو الذين بلغت نسبتهم ٢٪ وهذا لا يعنى أن جماعة أبوللو لها السبق فى الانطلاق من الأنساق التراثية حيث أن المهجر الجنوبى - المعاصر لأبوللو - كان اكثر انطلاقاً وتحرراً من نسق الموشح الذى لا يناسب المشاعر العميقة، ويتطلب قطع الدفقات الشعورية المتأملة، حرصاً على متطلبات النسق المعلوم مسبقاً وبالتالى إخضاع المضمون والعاطفة لإيقاع مفروض عليهما وهذا يناقض نظرة المهجريين عموماً للشعر وموسيقاه.

وقد بلغت نسبة شيوع الموشحة فى أشعار المهجر الشمالى ٧,٥٪ وقد ساعد على ارتفاع النسبة وجوده الواضح لدى أبى ماضى ونعمة الحاج فقد استخدماه فى ست وعشرين قصيدة فى حين وظفه باقى شعراء الشمالى فى عشر قصائد فقط أما المهجر الجنوبى فيفاجئنا بتجاهل شعرائه للموشح بشكل واضح فقد بلغت نسبته لديهم ١,٥٪ ويزيد دهشتنا أن نسب التوظيف لدى الشعراء متقاربة بشكل كبير ، فهى تتراوح بين ١,٥ ، ٣٪ وحتى

---

(١) شوقى ضيف، العصر الأندلسى، دار المعارف ، ص١٤٦.

(٢) السابق ، ص١٤٩، والغزامى م سابق، ص١٣٢.

شاعرهم القروى - التراثي الكبير - كانت النسبة لدية ١,٥ ٪ ، والحقيقة أنها نتيجة غير متوقعة فالمعروف عن المهجر الجنوبى اتجاههم المحافظ على التقاليد الشعرية الموروثة ويظهر هذا جلياً من إطلاق اسم العصبة الأندلسية على جماعتهم. كما يظهر من احتفائهم بالرباعيات كما عند فرحات الذى تبلغ رباعياته أكثر من نصف إنتاجه الغزير، ومن ثم فقد كنا نتوقع منهم احتفاءً بالأنساق التراثية خصوصاً الموشح بعكس شعراء المهجر الشمالى الذين كانوا تواقين إلى الانطلاق والتحرر كما تبين لنا من مناقشة بعض آراء نعيمة مستشار جماعتهم.

٧- **تنويع القوافى :**

ويشمل كل ما عدا السابق ، سواء كان مزجا بين نوعين أو تنويعا بلا قاعدة أو بقاعدة أخذها الشاعر عن الآداب غير العربية .

وقد بلغت النسبة العامة للتنويع فى شعر المهجر ٤٪ وهى نسبة جيدة خصوصاً إذا قيست بالنسبة لدى شعراء أبوللو وهى ١,٩٪ وهذا يظهر ويؤكد ريادة المهجر للانطلاق خارج الأنساق المسبقة ورغبتهم فى كسر قيود الشاعر لإطلاق مشاعره وأحساسيه.

وقد بلغت نسبة التنويع فى الشمالى ٣٪ ومن الطبيعى أن تبلغ مدا ها لدى جبران بنسبة ٣٣,٥٪ ونعيمة ١٦,٥٪ وأيضاً من الطبيعى أن تنخفض لدى أبى ماضى ونعيمة الحاج نظراً لميولهما المحافظة .

أما فى الجنوب فقد بلغت النسبة ٤٪ وقد كان أعلاهما فى نسبة التوظيف فوزى المعلوف حيث نوع فى كل قصائد عمله الوحيد الذى تمكنا من الاطلاع عليه وهو " على بساط الريح " ، ثم يليه شاعرهم المبدع شفيق المعلوف حيث انطلق فى أكثر من ١٠٪ من أعماله ولم يكن غريباً أن تكون أقل نسبة تنويع لدى القروى الشاعر التراثى .

والحقيقة لقد تفوق شعراء المهجر الجنوبى على شعراء المهجر الشمالى فى التنويع والتحرر، وابتعدوا عن الأنساق التراثية بشكل أكبر من شعراء المهجر الشمالى وكما تبين لنا من استعراض نتائج الإحصاءات التى توصلنا إليها والتى أوضحت نسب شيوع الشكل العمودى والمقطوعى والمزدوج والمربع والمسمط والموشح.

والحقيقة أيضاً أننا يجب ان نعيد النظر فى الحكم على شعراء المهجر الجنوبى بالتقليدية أو التراثيــة ، فالنتـائج التـى توصلنـا إليها تظهـر ميولهـم التحرريـة وشـخصيتهم الشعرية التواقة للانطلاق بشكل يضارع شعراء المهجر الشمالى إن لم يتفوق عليهم ومـع الأخذ فى الاعتبار أن الأنطلاق لدى الجنوب ربما يكون تـاثراً بـالأراء النقديـة التحرريـة لشعراء الشمالى خصوصاً نعيمـة مستشـار الرابطـة القلميـة ، وبنظرتهـم الجديـدة للشـعر. وهذا منطقى، فآراء نعيمة وجبران المتطورة فى نظرتها للشعر والشاعر وأدواتــه وغايتـه لم تكن لتؤثر بشكل فورى فى معاصريهم كأبى ماضى ونعمــة الحـاج ولكنهـا كـانت أكـثر تأثيراً فى الجيل اللاحق لهم من شعراء الجنوب .

****

ثانياً . شيوع الأوزان عند جماعة المهجر

المقارنة الداخلية :

بدراسة جدول رقم (٣) يتبين أن ترتيب شيوع الأوزان لدى المهجريين كما يلى :

١ المهجر الشمالى :

الكامل ـ الرمل ـ البسيط ـ الخفيف ـ الطويل ـ المتقـارب ـ السـريع ـ الوافـر ـ المتـدراك الرجز ـ الهزج ثم المديد والمنسرح.

وهناك درجة من التفاوت بين الشعراء إلا أن أبا ماضى يعتبر ممثلاً للشمالى .

٢ – المهجر الجنوبى :

الكامل ـ البسيط ـ الطويل ـ الوافر ـ الخفيف ـ المتقـارب ـ السـريع ـ الرمـل ـ الرجــز ـ المجتث ـ المنسرح ـ الهزج ـ المتدراك ـ المديد.

هناك تفاوت بين الشعراء إلا أن القروى وإلياس فرحات يعتبران ممثلين للجنوبى.

نلاحظ أن :

أ – بحرى المضارع والمقتضب لم يستعملا على الإطلاق لدى الطرفين .

ب – بحر الكامل هو المفضل لدى الطرفين .

جـ – ترتيب الأوزان متقارب بين المجموعتين باستثناء الرمل فى المركز الثانى عند

جدول (٣) بيان شيوع الأوزان الشعرية عند جماعة المهجر

الوزن	شمالي								جنوبي												إجمالي المهجر		
	نعمة الحاج	ايليا ابو ماضي	رشيد ايوب	ميخائيل نعيمة	جبران خليل	مجموع	نسبة %	ترتيب	الياس قنصل	المدني	زكي قنصل	رشدي المعلوف	القروي	رياض المعلوف	شفيق المعلوف	الياس فرحات	فوزي المعلوف	مجموع	نسبة %	ترتيب	مجموع	نسبة %	ترتيب
الكامل	١٦	٩٥	٤	٢	٠	١١٧	٢٤٫٣	١	٢٧	١٨	١٧	٨	١٦٥	٢٣	١٠	٩٧	٠	٣٦٥	٢٦	١	٤٨٢	٢٥٫٦	١
الطويل	١٣	٢٥	٤	٢	١	٤٥	٩٫٣	٥	١٨	٥	٢	٢	٩٩	٠	١٢	٣٣	٠	١٧١	١٢٫٢	٣	٢١٦	١١٫٥	٣
الوافر	٤	١٤	١	١	٠	٢٠	٤	٨	٢١	٦	٦	٠	٦٣	١١	٥	٥٨	٠	١٧٠	١٢٫١	٤	١٩٠	١٠	٥
المتدارك	٥	٢	٠	٣	٠	١٠	٢	٩	٠	٠	٠	٠	١	٠	٠	٢	٠	٣	٠٫٢	١٣	١٣	٠٫٧	١١
المتقارب	١٦	١٤	٦	١	٠	٣٧	٧٫٧	٦	٩	٨	٠	٣	٣٤	٨	٩	٢١	٠	٩٢	٦٫٦	٦	١٢٩	٦٫٩	٧
الرجز	١	١	١	٣	٢	٨	١٫٩	١٠	١	٢	٠	٧	٨	٧	٣	٦	٠	٣٤	٢٫٤	٩	٤٢	٢٫٣	٩
السريع	٢	١٩	٥	٤	٢	٣٢	٦٫٤	٧	٢	٢	١	٢	٢٩	١	٤٦	٢	٠	٨٥	٦	٧	١١٧	٦٫٢	٨
المنسرح	٠	٢	٠	٠	٠	٢	٠٫٤	١٢	٠	٠	٠	٠	٣	٠	٥	١	٠	٩	٠٫٦	١١	١١	٠٫٦	١٢
المقتضب	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	[illegible]	٠	٠
البسيط	٢٠	٣٥	٢	١	٠	٥٨	١٢	٣	٥	١٢	٢٦	٤	٧١	٣	١٢	٦٨	٠	٢٠١	١٤٫٤	٢	٢٥٩	١٣٫٨	٢
المجتث	٤	١	٢	٣	٠	١٠	٢	٩	٠	٠	٠	٠	٧	٧	١	٢	٠	١٧	١٫٢	١٠	٢٧	١٫٤	١٠
الهزج	٠	٢	١	٢	٠	٥	١٫٢	١١	٠	٠	٠	١	٣	٠	٠	١	٠	٥	٠٫٤	١٢	١٠	٠٫٦	١٢
المضارع	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	[illegible]	٠	٠
الرمل	١٣	٣١	١١	٤	٨	٦٧	١٣٫٩	٢	٤	٣	١	٤	٣٤	٥	٨	١٥		٧٤	٥٫٣	٨	١٤١	٧٫٥	٦
المديد	١	٢	٠	١	٠	٤	٠٫٨	١٢	٠	٠	٠	٠	٠	٢	٠	٠	٠	٢	٠٫١٤	١٤	٣	٠٫٣	١٣
الخفيف	٢١	٣١	٠	٣	٠	٥٥	١١٫٦	٤	١٥	٦	٧	٢	٧٠	٢٣	٨	١٣	١١	١٥٨	١١٫٣	٥	٢١٣	١١٫٤	٤
مزج أوزان	٣	٧	٠	٠	٢	١٢	٢٫٣		١	٠	٠	٠	٦	١	٣	٣	٠	١٤	١		٢٦	٠٫٣	
سداسية	٥	٠	٠	١	٠	[illegible]	[illegible]		٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠		[illegible]	[illegible]	
اجمالي	١١٩	٢٨١	٣٧	٣٠	١٥	٤٨٢			١٠٣	٦٢	٦٠	٣٣	٥٩٣	٩١	١٢٢	٣٢٢	١١	١٤٠٠			١٨٨٢		

الشمالى والوافر فى المركز الرابع عند الجنوبى .

٣ - جماعة المهجر

الكامل ـ البسيط ـ الطويل ـ الخفيف ـ الوافر ـ الرمل ـ المتقارب ـ السريع ـ الرجز ـ المجتث المتدارك ـ المنسرح ـ الهزج ـ المديد.

ويلاحظ أنه أقرب إلى الترتيب الجنوبى وذلك بفضل وجود شعراء غزيرى الانتاج فى الجنوبى وهم القروى وفرحات (١٠١٥) عمل مما رجح كفة اتجاهات الجنوبى رغم أن حسابنا بالنسب لا بالأعداد .

المقارنة الخارجية :

أ) **المقارنة مع جماعة أبوللو** : بالاطلاع على جدول رقم(٤)يتبين أن ترتيب أكثر الأوزان شيوعاً لدى جماعة أُبوللو هو :الكامل،الخفيف،الرمل، البسيط ، الطويل، المتقارب ورغم أن الكامل هو الأول لدى الطرفين إلا أن هناك فرقاً واضحاً بين جماعة المهجر وجماعة أبوللو من ناحية – وأن هناك تقارباً واضحاً بين المهجر الشمالى وبين أبوللو مما يدل على اثر تطابق الميول الأدبية والنقدية التحررية لدى الطرفين فى حين أن المهجر الجنوبى يختلف مع هذا الترتيب ويميل إلى المحافظة على نسبة الشيوع التراثية للأوزان.

ب) المقارنة مع تاريخ تطور شيوع الأوزان

يتضح من جدول (٤) وشكل رقم (١) أن :

الخمسة أوزان الأكثر شيوعاً لدى جماعة المهجر بالترتيب هى:

الكامل ـ البسيط ـ الطويل ـ الخفيف ـ الوافر.

كما يتبين أيضاً ، أن هذه الأوزان شائعة بدرجة كبيرة فى جميع مراحل تطور الأستخدام، وأنها تحتل ـ غالبا ـ المراكز الخمسة الأولى.

وباستخراج متوسط عام[1] لترتيب شيوع استخدام كل وزن من هذه الأوزان

---

(١) يمكن استخراج متوسط ترتيب استخدام الأوزان فىالمراحل الست وهى (العصر الجاهلى ـ ق ١ هـ ـ ق٢هـ ـ ١/٢ ق هـ٣ ـ عصر الأحياء ـ جماعة أبوللو) وذلك بتحويل ترتيب الأوزان الخمسة الأولى فى كل مرحلة إلى عدد مفترض من مرات الاستخدام وكما يلى:
الوزن الأول ١٠٠ مرة ، والثانى ٨٠ مرة والثالث ٦٠ مرة والرابع ٤٠ مرة والخامس ٢٠ مرة ثم يجمع مرات الاستخدام المفترضه لكل وزن وقسمتها على ٦ يكون متوسط استخدام الوزن ثم يتم ترتيب الأوزان حسب –

جدول (٤) بيان تطور شيوع الأوزان في تاريخ الادب العربي

الفترة	الجاهلي		ق ١ هـ		ق ٢ هـ		١/٢ ق هـ ٣		الاحياء		المهجر		أبوللو		المهجر الشمالي		المهجر الجنو	
الوزن	نسبة ٪	ترتيب	نسبة ٪	ترتيب	نسبة ٪	ترتيب	نسبة ٪	ترتيب	نسبة ٪	ترتيب	نسبة ٪	ترتيب	نسبة ٪	ترتيب	نسبة ٪	ترتيب	نسبة ٪	تر
الطويل	٤٣,٣٣	١	٤٦,٢	١	٢٥,٨	١	١٩	٢	٢٠,٣٣	٢	١١,٥	٣	٨,٢	٥	٩,٣	٥	١٢,٢	٣
البسيط	١٥,٤٣	٢	١٠,٨	٤	١٥,٦	٣	١٦,٦	٣	١٣	٣	١٣,٨	٢	١٣,٥	٤	١٢	٣	١٤.٤	٢
الوافر	١٤.٨	٣	١٥	٣	٧,٧	٧	٩,٨	٤	٧,٣	٥	١٠	٥	٥,٢	٧	٤	٨	١٢.١	٤
الكامل	١٠	٤	١٥,٦	٢	١٥,٨	٢	٢٠,٩	١	٢٦,٣٣	١	٢٥,٦	١	٢١,٧	١	٢٤,٣	١	٢٦	١
المتقارب	٧,٩	٦	٢,٦	٧	١,٩	١٠	٤	٧	٢,٧	٨	٦.٩	٧	٦,٦	٦	٧,٧	٦	٦,٦	٦
الخفيف	٥,٣	٧	٤,٥	٥	٨,١	٥	٩,٦	٥	١٠,٧	٤	١١,٤	٤	١٦,١	٢	١١,٦	٤	١١.٣	٥
السريع	٢,٨	٨	٠	٠	٨,٥	٤	٥,٨	٦	٣,٧	٧	٦	٨	٣.٤	٩	٦	٧	٦	٧
الرمل	٨,٢	٥	٠,٩	٩	٧,٨	٦	١,٦	٨	٥,٣	٦	٧,٥	٦	١٥,٤	٣	١٣,٩	٢	٥,٣	٨
المديد	٠.٤٣	١١	٠.٨	١٠	١,٤	١٢	٠,٣٤	١٠	٠	٠	٠.٢	١٣	٠	٠	٠.٤	١٢	٠.١٤	١٤
المنسرح	٠.٥	١٠	١,٨	٨	٥,٣	٨	٤	٧	٠.٦٧	١١	٠.٦	١٢	٠,٥	١٢	٠,٤	١٢	٠.٦	١١
الرجز	١.٩	٩	٣,٤٤	٦	٣,٤٥	٩	١,٦	٨	٢	٩	٢.٣	٩	٢,٥	١٠	١,٩	١٠	٢.٤	٩
الهزج	٠	٠	٠	٠	١,٦	١١	١.٣	٩	٠,٣٣	١٢	٠.٦	١٢	٠,٤	١٣	١,٢	١١	٠.٤	١٢
المجتث	٠	٠	٠	٠	٠.٩٣	١٣	٠,٣٢	١١	٠,١	١٣	١,٤	١٠	٤,١	٨	٢	٩	١.٢	١٠
المقتضب	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠,٣٣	١٢	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠
المتدارك	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	١,٥	١٠	٠.٧	١١	١,٩	١١	٢	٩	٠.٢	١٣
المضارع	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠

• انظر البحراوي. أبوللو. م سابق ص٢١٩ .

شكل (١) تطور شيوع استخدام الاوزان في التاريخ الادبي

ترتيب	جاهلي	ق١هـ	ق٢هـ	١/٢ق هـ	أحياء	مهجر	ابوللو
١.	الطويل	الطويل	الطويل	الكامل	الكامل	الكامل	الكامل
٢.	البسيط	الكامل	الكامل	الطويل	الطويل	البسيط	الخفيف
٣.	الوافر	الوافر	البسيط	البسيط	البسيط	الطويل	الرمل
٤.	الكامل	البسيط	السريع	الوافر	الخفيف	الخفيف	البسيط
٥.	الرمل	الخفيف	الخفيف	الخفيف	الوافر	الوافر	الطويل
٦.	المتقارب	الرجز	الرمل	السريع	الرمل	الرمل	المتقارب
٧.	الخفيف	المتقارب	الوافر	المتقارب	السريع	المتقارب	الوافر
٨.	السريع	المنسرح	المنسرح	المنسرح	المتقارب	السريع	المجتث
٩.	الرجز	الرمل	الرجز	الرمل	الرجز	الرجز	السريع
١٠	المنسرح	المديد	المتقارب	الرجز	المتدارك	المجتث	الرجز
١١	المديد		الهزج	الهزج	المنسرح	المتدارك	المتدارك
١٢			المديد	المديد	الهزج	المنسرح	المنسرح
١٣			المجتث	المجتث	المقتضب	الهزج	الهزج
١٤					المجتث	المديد	

مستوى عدم الاستخدام

• انظر البحراوي. أبوللو. م سابق ص٢١٩

الأوزان الخمسة كان الترتيب كما يلى : الكامل ـ الطويل ـ البسيط ـ الخفيف والوافر.
ومن كل هذا يتضح أن جماعة المهجر لم تحدث تغيرات مفاجئة فى شيوع استخدام الأوزان مقارنة بالمراحل الأدبية المختلفة، بمعنى أنه لم يشع عندها وزن كان مهجورا ولم تهجر وزناً شائعاً بدرجة كبيرة كما يتأكد ذلك ايضاً من مقارنة جماعة المهجر بعصر الإحياء، حيث يوجد تماثلا كبيرا بين أوزان المراكز التسعة الأولى لديها علاوة على أن البحرين اللذين أهملهما المهجر (المضارع والمقتضب) لم يستعملا فى التاريخ الأدبى باستثناء ظهور المقتضب فترة الاحياء وإختفائه بعدها.

-متوسط الاستخدام المفترض، مع الأخذ فى الأعتبار أن الأعداد المفترضة للاستخدام لكل ترتيب لن تؤثر على متوسط الترتيب إذا نقصناها أو زدناها بشكل عام وبتطبيق هذه العملية تكون النتيجة كما يلى:
الطويل = ١٠٠ +١٠٠+١٠٠٠+٨٠+٨٠+٢٠=٤٨٠ المتوسط ٨٠ الترتيب ٢
الكامل = ٤٠ +٨٠+٨٠+١٠٠+١٠٠+١٠٠= ٥٠٠ المتوسط ٨٣ الترتيب ١
البسيط = ٨٠+٤٠+٩٠+٦٠+٦٠+٢٠ = ٣٢٠ المتوسط ٥٣ الترتيب ٣
الخفيف = ٠+٢٠+٢٠+٢٠+٤٠+٨٠ = ١٨٠ المتوسط ٣٠ الترتيب ٤
الوافر = ٦٠+٦٠+٠ +٤٠ +٢٠+ ٠ = ١٨٠ المتوسط ٣٠ الترتيب ٤

جدول (٥) المجزوءات

	شمالي							جنوبي											إجمالي مهجر		النسبة ★
	إيليا أبوماضي	رشيد أيوب	نعمة الحاج	ميخائيل نعيمة	جبران	البحر عدد	البحر نسبة٪	المدني	زكي قنصل	رشدي معلوف	القروي	رياض	شفيق	الياس فرحات	فوزي	الياس قنصل	البحر عدد	البحر نسبة٪	اجمالي عام	٪ نسبة	عند أبوللو
الكامل	١٣	٣	٢	٢	٠	٢٠/١١٧	١٧	٠	٢	٧	٢٥	١٢	٢	١٤	٠	٦	٨٦/٣٦٥	١٨,٦	٨٨/٤٨٢	١٨,٣	١٦,٢
الطويل	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠		٠	٠	٠	٠
الوافر	١	١	١	٠	٠	٣/١٩	١٥,٨	١	١	٠	٢	٠	٠	٠	٠	٠	٤/١٧٠	٢,٣	٧/١٨٩	٣,٧	٢١,٥
المتدارك	١	٠	١	٢	٠	٤/١٠	٤٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٢	٠	٠	٢/٣	٦٦,٦	٦/١٣	٤٦	٣١,٢
المتقارب	٠	٤	١	١	٠	٦/٣٧	١٦,٢	٠	٠	٣	١	٢	١	٤	٠	١	١٢/٩٢	١٣	١٨/١٢٩	١٤	٢,٥
الرجز	٠	١	١	٣	٢	٧/٩	٧٧,٧	١	٠	٧	٥	٧	٢	٣	٠	٠	٢٥/٣٤	٧٥,٥	٣٢/٤٣	٧٤,٤	٦٧,٤
السريع	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠
المنسرح	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠
المقتضب	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠
البسيط	٧	٠	٢	٠	٠	٩/٥٨	١٥,٥	٠	١	٤	١	٣	٦	٤	٠	٠	١٩/٢٠٢	٩,٤	٢٨/٢٦٠	١٠,٨	٢٨,٦
المجتث	١	٢	٤	٣	٠	١٠/١٠	١٠٠	٠	٠	٠	٧	٧	١	٢	٠	٠	١٧/١٧	١٠٠	٢٧	١٠٠	١٠٠
الهزج	٢	١	٠	٣	٠	٦/٦	١٠٠	٠	٠	١	٣	٠	٠	١	٠	٠	٥/٥	١٠٠	١١	١٠٠	١٠٠
المضارع	٠	٠	٠	٠	٠	٠		٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠		٠	٠	٠	٠
الرمل	١١	٦	٥	٤	٤	٣٠/٦٧	٤٤,٨	٠	٠	٤	١٢	٢	٣	١٠	٠	٢	٣٣/٧٤	٤٤,٦	٦٣/١٤١	٤٤,٧	٣٥,٥
المديد	٢	٠	٠	٠	٠	٢/٢	١٠٠	٠	٠	٠	٠	٢	٠	٠	٠	٠	٢/٢	١٠٠	٤	١٠٠	١٠٠
الخفيف	٥	٠	٢	١	٠	٨/٥٦	١٤,٢	٠	٠	١	٦	١	٠	٣	١٤	٠	٢٥/١٥٨	١٥,٨	٣٣/٢١٤	١٥,٤	١١,٣
مزج أوزان	٠	٠	٣	١	٢	٢/٤	٥٠	٠	٠	٠	٥	١	٥	٢	٠	٠	١٢/١٤	٦٥	١٩/٢٦	٠	٠
جديد –	٠	٠	٠	٠	٠٠٠	٠		٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠		٠	٠	٠
عدد المجزوء القصائد	٤٣	١٨	٢٢	٢٠	٨	١١١		٢	٤	٢٧	٦١	٣٧	٢٠	٤٥	١٤	٩	٢١٩		٣٣٠	٪١٧,٥	٪٣١
إجمالي القصائد	٢٨١	٣٧	١١٩	٣٠	١٥	٤٨٢		٦٢	٦٠	٣٣	٥٩٣	٩١	١٢٢	٣٢٢	١٤	١٠٣	١٤٠٠		١٨٨٢		
نسبة المجزوء ٪	١٥,٥	٤٨,٦	١٨,٥	٦٦,٦	٥٣	٪٢٣		٣,٢	٦,٦	٨١,٨	١٠,٣	٤,٧	١٦,٤	١٤	١٠٠	٨,٧	٪١٥,٦		١٧,٥		

• أعمدة العدد الكلي للبحر تشمل: العدد الكلي لمرات الاستخدام فرأت استخدامه مجزوءًا .

★ • انظر البحراوي. أبوللو. م سابق ص٢٢١ .

ثالثًا - استخدام المجزوءات

أ) المقارنة الداخلية:-

من جدول(٥)يتضح الآتى:-

١- إن شعراء المهجر جميعاً قد التزموا بالقواعد العروضية[1] للجزء فالبحور التى لم تجزأ لديهم هى الطويل والسريع والمنسرح،والبحور التى لم تستعمل إلا مجزوءة هى المجتث والهزج والمديد أما الباقى فتردد بين الجزأ وعدمه عملاً بالرخصه العروضية.

٢- إن نسبة المجزوءات عند الشمالى ٢٣٪ وعند الجنوبى ١٥,٦٪ وهذا هو الطبيعى فى ظل الاتجاهات الأدبيه لديهم.

٣- ترتيب شيوع الجزء عند الشمال هى :

الرجز - الرمل - المتدارك - الكامل - المتقارب - الوافر - البسيط - الخفيف.

وترتيب الجنوب هو:

الرجز - المتدارك - الرمل - الكامل - الخفيف - المتقارب - البسيط - الوافر، ونلاحظ أن الأربعة أوزان الأولى متكررة لدى الطرفين باستثناء تبادل الرمل والمتدارك للموقعين الثانى والثالث. وأن الأربعة الأواخر متكررة أيضا لدى الطرفين مع تبادل المراكز وذلك راجع إلى اختلاف شيوع البحور أصلاً لدى الطرفين. وإلى طبيعة تركيب هذه البحور، كما أن بحر المتدارك رغم أن استعماله مجزوءاً أقل من مجزوء المتقارب إلا أن استعماله أصلاً قليل، فجعل النسبة أعلى، بعكس حالة المتقارب فشيوعه كبير مما قلل النسبة المنوية.

ب) المقارنة الخارجية: من جدول ٥ يتبين

١- ترتيب شيوع الجزء فى الأوزان عند المهجر هو:

الرجز - المتدارك - الرمل - الكامل - الخفيف - المتقارب - البسيط - الوافر.

---

(١) الدمنهورى - الحاشية، م سابق، ص٩٩.

٢ـ الترتيب عند أبوللو:

الرجز ـ الرمل ـ المتدارك ـ البسيط ـ الوافر ـ الكامل ـ الخفيف ـ المتقارب

ونلاحظ أن الثلاثة أوزان الأولى متكررة باستثناء تبادل الرمل والمتدارك للموقعين الثانى والثالث وهذا يوضح أن جماعة المهجر لم تحدث جديداً فى هذا المجال.

ومن حيث التطور التاريخى لظاهرة الجزء، نلاحظ أن هذه الظاهرة لم تمثل ظاهرة واضحة عند المهجريين؛ حيث بلغت النسبة ١٧,٥٪ بعكس جماعة أبوللو التى بلغت نسبتهم ٣١٪ هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فهذه النسبة عند المهجر لا تمثل علامة فى تطور هذه الظاهرة فقد بدأت من ١٠٪ فى الجاهلى ثم وصلت إلى ٢٨٪ عند أبى نواس[1] ثم ٣١٪ عند أبوللو.وبالتالى فإن ١٧,٥٪ نسبة لا تمثل انحرافاً فى تاريخ الظاهرة وربما كان هذا راجعاً إلى أننا لم نتمكن من الإطلاع على بعض أعمال المهجر الشمالى المعروف بميوله التحررية.

رابعًا - استخدام الأوزان مشطورة ومنهوكة وتفعيلة واحدة

من جدول ٦ يتبين أن الأوزان الأتية استخدمت مشطورة ومنهوكة وتفعيلة واحدة (بتجنيب حالات الجزء والتمام).

١ـ الشمالى:

السريع	مشطور	ومنهوك	
الوافر		منهوك	
الرمل	مشطور	ومنهوك	وواحدة
المتدارك		منهوك	
الخفيف	مشطور		وواحدة
المتقارب	مشطور	ومنهوك	
الرجز		منهوك	

(١) البحرواى ، أبوللو، م سابق، ص٦٢.

المجتث		منهوك	وواحدة
الكامل			واحدة

٢- الجنوب:-

الرمل	مشطور	ومنهوك	وواحدة
البسيط		منهوك	وواحدة
الرجز	مشطور	ومنهوك	وواحدة
الخفيف	مشطور	ومنهوك	وواحدة
الكامل	مشطور	منهوك	وواحدة
السريع	مشطور		
الهزج		منهوك	
المتقارب	مشطور	ومنهوك	وواحدة
المتدارك		منهوك	وواحدة

فإذا علمنا أن الشطر يجوز فى السريع والرجز، والنهك يجوز فى المنسرح والرجز[1] يتبين لنا أن الطرفين الشمالى والجنوبى، والمهجر عموماً، قد حطموا هذه القاعدة تماماً، إلا أن الشماليين كانوا أكثر توظيفاً لهذه التقنية، وبلغت النسبة لديهم ٦,٤٪ وكالعادة كان جبران ونعيمة وراء كل ظاهرة تحررية تفسح الطريق أمام الشاعر ليعبر عن أحاسيسه بلا قيود وكانت نسبتهما ٢٦,٧٪ و١٦,٧٪ وكعادة أبى ماضى كان أكثرهم بعدا عن هذه الجرأة العروضية.

أما شعراء الجنوب، فلم يقبلوا على هذه الظاهرة بشكل كبير فكانت النسبة لديهم ٣,٦٪ وفى داخل المجموعة كانت أعلاها عند رشدى المعلوف وإلياس قنصل، أما إرتفاعها عند فوزى المعلوف فربما كان مرجعه إلى أننا لم نتمكن من الاطلاع على كافة

---

(١) الدمنهورى - الحاشية، م سابق، ص٩٩.

أعماله باستثناء ملحمته " بساط الريح" التى وظف فيها أكثر من حالة وزنية فى جميع قصائدها البالغة أربع عشرة قصيدة أما القروى، فلم تزد النسبة لديه عن ١,٣٪ ليعبر من جديد عن ميوله التراثية المحافظة أما شقيقه المدنى وزكى قنصل فلم يوظفاها فيما أطلعنا عليه من أعمالهما.

أما شعراء جماعة أبوللو فقد اتفقوا مع شعراء المهجر فى الخروج على قواعد الشطر والنهك واستخدموا كل الأوزان فى كل الحالات تقريبا[1] أما من حيث شيوع هذه الظاهرة لديهم فكانت فى حدود ٢,٥٪.

وبالتالى فقد كانوا أقل جرأة من سابقيهم المهجر الشمالى ومعاصريهم المهجر الجنوبى ومن ثم، فالريادة المهجرية تتأكد فى هذه الزاوية حيث بلغت النسبة العامة للمهجر ٤,٤٪.

خامسًا - المزج بين الحالات الوزنية

من جدول ٦ تبين:

١- بلغت الحالات عند الشمال ٣١ حالة بنسبة ٦,٤٪

٢- بلغت الحالات فى الجنوب ٥١ حالة بنسبة ٣,٦٪

وتفسير قلة الحالات عند الشمال هى عدم تيسر الإطلاع على كل أشعار الشمال كما أن النسبة المئوية تظهر الوضع الطبيعى للإتجاهات الادبية لدى الطرفين وهى مظهر أخر لرغبة الشمال فى التنويع وفك القيود.

بلغت النسبة الإجمالية لمزج الحالات عند المهجر ٤,٤٪ وهى نسبة مرتفعة نظنها غير مسبوقة خاصة وإن النسبة عند جماعة أبوللو هى ٢,٢٪[2]، وهذا يضاف إلى ملامح التحرر الهجرى وريادتهم نحو مزيد من الانطلاق.

---

(١) البحرواى - أبوللو ، ص٢٢٦، يلاحظ اختلاف طريقة اعداد الجداول فى هذا البحث عنه فى هذا المرجع.

(٢) السابق، ص٢٢٦ وقد قمنا ببعض العمليات الحسابية لتيسير المقارنة.

جدول (٦) بيان قصائد استخدام أكثر من حالة وزنية

عدد	الشاعر	الديوان	م	القصيدة	ص	الحالات
الشمالي						
٥	ميخائيل نعيمة	همس الجفون	١	من سفر الزمان	٢٦	السريع مشطور وتفعيلتين
			٢	أخي	١٤	الوافر بجزوء ومنهوك
			٣	ابتهالات	٣٥	رمل تام ومنهوك
			٤	ترنيمة	٨٧	المتدارك تام ومنهوك
			٥	يارفيقي	٧٥	الخفيف تام ومشطور
٥	رشيد أيوب	أغاني الدرويش	١	المسافر	٦٢	المتقارب تام ومنهوك
			٢	ذكرى لبنان	٣٦	السريع مشطور وتفعيلة(فاعلن) نفس البيت
			٣	النسر	٤٨	الرمل مشطور وواحدة نفس البيت
			٤	خيمة الناطور	٥٦	الرمل مشطور وواحدة نفس البيت
			٥	النفس الهاربة	٧٧	المتقارب تام ومشطور
٤	جبران خليل	الأعمال الكاملة	١	المواكب	٣٥٣	البسيط تام والرمل بجزوء
			٢	أغنية الليل	٦٠٥	الرمل مشطور وواحدة نفس البيت
			٣	يانفس	٥٩٨	الرجز بجزوء ومنهوك
			٤	ماذا تقول الساقية	٦١٥	الرمل تام ومشطور وواحدة
١١	نعمة الحاج	ديوان نعمة الحاج جـ ١	١	ليلة أرق	٩	الرمل تام ومشطور وواحدة
			٢	حياة الشاعر	٢٠	الرمل بجزوء ومنهوك
			٣	هون عليك	٣٥	المجتث منهوك واحدة نفس البيت
			٤	كف الكريم	٤٦	الكامل بجزوء واحدة
			٥	أتقسى	٥٨	المتقارب تام ومنهوك
			٦	أين أين	٦٧	الخفيف بجزوء وواحدة
			٧	أين بنت الدنان	٧٣	الخفيف تام ومشطور وواحدة نفس البيت

تابع جدول (٦) بيان قصائد استخدام أكثر من حالة وزنية

عدد	الشاعر	الديوان	م	القصيدة	ص	الحالات
تابع الشمالي						
			٨	إذا مت	٧٨	الطويل تام والمديد مجزوء
			٩	يامنيتي	٨٣	المجتث منهوك وتفعيلة واحدة نفس البيت
			١٠	ربيع وخريف	١٢٩	السريع تام وتفعيلة (مستفعلن)
			١١	الى البلبل النائح	١٥٣	الخفيف مشطور والمتدارك مجزوء نفس البيت
٦	إيليا ابو ماضى	الأعمال الكاملة	١	أمنية الإله	١٤٢	الطويل تام والبسيط مخلع والمتقارب مجزوء
			٢	مصرع القمر	٢٩٣	الخفيف تام ومجزوء وواحدة والرمل تام
			٣	لـو	٤٨٦	السريع تام ومشطور
			٤	ابن الليل	٥٨٧	الرمل مجزوء وواحدة
			٥	هـى	٨١١	السريع تام والوافر مجزوء
			٦	عروس الجمال	٨٥٠	السريع تام ومشطور
٣١	قصائد الشماليين					النسبة ٦,٤ ٪
الجنوبي						
٨	القروى	الأعمال الكاملة	١	الغريب والشمس	١٠٩	رمل مشطور وواحدة نفس البيت
			٢	أنشودة الغريب	١١٢	البسيط منهوك وواحدة نفس البيت
			٣	جيل	٣٨٨	البسيط تام والمجتث مجزوء
			٤	الأزهار الغريبة	٦٠٢	السريع تام والرجز مجزوء
			٥	الإحسان	٦٠٦	الرجز مشطور ومنهوك
			٦	لوترين	١٦٠	الخفيف مجزوء وواحدة
			٧	الشاعر المبتلى	٦٠٧	الرمل تام وواحدة
			٨	ليموتى	٦٨٠	الرجز تام ومجزوء

تابع جدول (٦) بيان قصائد أستخدام أكثر من حالة وزنية

عدد	الشاعر	الديوان	م	القصيدة	ص	الحالات
تابع الجنوبي						
١٤	فوزى المعلوف	على بساط الريح	١٤	كل القصائد	الملحمة	الخفيف تام منهوك وواحدة
٢	رياض المعلوف	خيالات	١	أنت الحياة	٢١	الكامل مجزوء وواحدة
		زورق الشباب	٢	عودة القمر	٣٧	الخفيف منهوك وواحدة
٥	شفيق المعلوف	عبقر	١	حديث العرافة	٤٥	السريع مشطور والرجز مجزوء
			٢	همس الجماجم	١٠٥	السريع مشطور والرجز منهوك والبسيط مجزوء
		سنابل راعوث	٣	يــــارا	١٠٢	الرمل تام ومشطور وواحدة
			٤	قد ذهب الاحلام	١٢٠	السريع مشطور والرجز مجزوء
			٥	طفولة	١٨٣	الرمل مشطور ومنهوك
٣	رشدى المعلوف	اول الربيع	١	بلادى	٧	الهزج مجزوء ومنهوك
			٢	نشيد الارض	١٨	الرمل منهوك وواحدة
			٣	الموعد الأخير	٥٤	المتقارب مشطور ومنهوك
١٤	الياس فرحات	ديوان فرحات	١	ياحمامة	٤٨	الرمل مشطور وواحدة نفس البيت
			٢	احدى الليالى	٨٩	الخفيف مشطور ومنهوك
			٣	الى السورى الاعظم	١٢٣	الكامل تام ومجزوء
			٤	مناغاة ليلى	١٤٠	الكامل تام ومشطور ومنهوك
			٥	لو ترين	١٤٩	الخفيف مجزوء وواحدة
			٦	مرحبا	١٧٨	المتدارك منهوك وواحدة نفس البيت
			٧	ربة الطوق	١٨٤	المتدارك واحدة ومنهوك نفس البيت
			٨	موطنى	١٩٢	الرمل تام ومنهوك وواحدة

تابع جدول (٦) بيان قصائد أستخدام أكثر من حالة وزنية

عدد	الشاعر	الديوان	م	القصيدة	ص	الحالات
تابع الجنوبي						
		احلام الراعى	٩	الخمر والحب والشباب	١٥	السريع تام والرجز منهوك
			١٠	سلام الغاب	٣٩	البسيط مخلع والرجز منهوك وتام
			١١	؟	١٠٩	البسيط مخلع والرجز منهوك وتام
		مطلع الشتاء	١٢	تعليق على كتاب	١٢٤	الرجز مجزوء ومنهوك
			١٣	البحيرة الجافة	١٣٦	الرجز مجزوء ومنهوك
			١٣	الجزائر	١٤٢	الرجز مجزوء ومنهوك
٥	الياس قنصل	السهام العبرات	١	نشيد سوريا	٢٩	الرجز تام ومجزوء
			٢	القلب المتمرد	١٧	الرمل مجزوء ومشطور
			٣	الحب العميق	٢٢	المتقارب تام وواحدة
			٤	لوعة الذكرى	٥٣	المتقارب تام ومشطور وواحدة
			٥	الحب الأزلى	٦٦	السريع تام والرجز والبسيط منهوكين
٥١		قصائد الجنوبين		النسبة المئوية		٣,٦
		اجمالى المهجر		عدد ٨٢		نسبة ٤,٤ ٪

الشمالي			الجنوبي		
عدد	نسبة ٪	الشاعر	عدد	نسبة ٪	الشاعر
١١	٩,٢	الحاج	١٤	٤,٣	فرحات
٤	٢٦,٧	جبران	٨	١,٣	القروى
٦	٢,١	أبوماضى	١٤	١٠٠	فوزى
٥	١٣,٥	رشيد أيوب	٥	٤,٨	الياس قنصل
٥	١٦,٧	نعيمة	٠	٠	المدنى
			٠	٠	زكى قنصل
			٣	٩	رشدى
			٥	٤	شفيق
			٢	٢,٢	رياض
٣١	٦,٤	اجمالى الشمالى	٥١	٣,٦	اجمالى الجنوبى

سادسًا - استخدام المزج بين الأوزان في القصيدة الواحدة

المقارنة الخارجية:-

بلغت حالات المزج فى أشعار المهجر ٢٥ حالة بنسبة ١,٣٪ ونظن أنها ظاهرة سبق إليها المهجر بشكل واضح وإن كانت موجودة عند أبوللو بعدد ٣٠ حالة وبنسبة ١,١٤٪ تقريبا(١) فالريادة للمهجر فى هذه الزاوية.

المقارنة الداخلية:-

بالإطلاع على جدول ٧ يتبين:

١- بلغت نسبة المزج عند الشمال ٢,٣٪ وعند الجنوب ١٪ وهذا منطقى قياسا على اتجاهات التحرر أو المحافظة لديهم.

٢- أن الأوزان الممزوجة فى الشمال هى الطويل /// - البسيط//// - الكامل/// - الرمل//// - الخفيف// - المتدارك/ - المجتث / - الهزج / - السريع/// - الرجز / - المتقارب//- الوافر//.

ولا يوجد قانون واضح يربط الأوزان الممزوجة.

٣- الأوزان الممزوجه فى الجنوب هى البسيط//// / - الخفيف// - الطويل/// - المجتث/ الكامل/ - المتقارب / - السريع////- الرجز //// // - الرمل/ .

ويوجد شيوع واضح للرجز مع البسيط والسريع وتجمع بينهما تفعيلة (مستفعلن) وكذلك المجتث والبسيط - كما اجتمع الطويل والمتقارب وتجمعهما (فعولن).

إذن يوجد قانون - إلى حد ما - يربط الأوزان الممزوجة فى المهجر الجنوبى وإذا كان المزج تحررا - إلى حد ما - فإنه فى الجنوبى له قواعد منطقية أما فى الشمال فهى انطلاقه بلا قيود.

٤- بلغت حالات المزج داخل البيت الواحد حالتين فى المهجر الشمالى.

---

(١) البحرواى -أبوللو، ص٢٢٩.

جدول (٧) بيان قصائد بها أكثر من وزن

الشمالي

عدد	الشاعر	الديوان	م	القصيدة	ص	الحالات
٣	نعمة الحاج	ديوان نعمة الحاج جـ ١	١	الحياة	٧٩	الكامل والبسيط
			٢	إذا مت	٧٨	الطويل والرمل
			٣	الى البلبل النائح	١٥٣	الخفيف والمتدارك (فى البيت نفسه)
٢	جبران خليل	الاعمال الشعرية ضمن الاعمال الكاملة	١	المواكب	٣٥٣	البسيط – الرمل
			٢	الشهرة	٦١٠	المجتث – المزج (فى البيت نفسه)
٧	ايليا ابوماضى	الاعمال الكاملة	١	أمنية الإهة	١٤٢	الطويل البسيط – المتقارب
			٢	الشاعر والملك الجائر	٧٧٠	الرمل – الكامل – السريع – المتقارب
			٣	جورجي زيدان	٧٩٠	الرمل والطويل
			٤	هى	٨١١	السريع والوافر
			٥	الشاعر	٤١٤	الكامل – الوافر – البسيط – الخفيف
			٦	مصرع القمر	٢٩٣	الخفيف والرمل
			٧	المجنون	٥٨٠	الرجز والمزج
١٢	اجمالى المزج عند الشماليين				النسبة	٢,٣ ٪

الجنوبي

عدد	الشاعر	الديوان	م	القصيدة	ص	الحالات
٦	القروى رشيد سليم الخورى	الاعمال الكاملة	١	اقصى التجلد	٢٩٤	البسيط – الخفيف – الطويل
			٢	جميل	٣٨٨	المجتث – البسيط
			٣	شكيب	٤٧٢	الكامل – البسيط
			٤	رشيد ايوب	٤٩٠	المتقارب – الطويل
			٥	بكى الشعر	٥٢٤	الخفيف – الطويل
			٦	الازهار الغريبة	٦٠٢	السريع – الرجز

تابع جدول (٧) بيان قصائد بها أكثر من وزن

عدد	الشاعر	الديوان	م	القصيدة	ص	الحالات
٣	الياس فرحات	احلام الراعى	١	سلام الغاب	٣٩	البسيط - الرجز
			٢	الخمر والحب	١٥	السريع - الرجز
			٣	؟	١٠٩	البسيط والرجز
١	رياض المعلوف	زورق الغياب	١	ليليت	٥٠	الرمل والرجز
٣	شفيق المعلوف	عبقر	١	حديث العرافة	٤٥	السريع والرجز
			٢	همس الجماجم	١٠٥	السريع والرجز والبسيط
		سنابل راعوث	٣	قد ذهب الاحلام	١٢٠	السريع والرجز
١	الياس قنصل	العبرات	١	الحب الازلى	٦٦	السريع والرجز والبسيط
١٤	اجمالى المزج عند الجنوبيين					النسبة ١٪
٢٦	اجمالى المهجر					النسبة ١,٣٪
٣٠	ابوللو ★					النسبة ١,١٤٪ تقريبا

★ انظر ، العراوى . أبوللو م سابق ص ٢٢٩ - ٢٢٠

الأولى هى قصيدة "الى البلبل النائح لنعمة الحاج"[1]. والثانية مقطوعة "الشهرة لجبران خليل"[2] ولم يحدث ذلك فى الجنوبى وهذه أيضا من ملامح الرغبة فى تحطيم القيود عند الشمال.

سابعًا - حروف الروى في القصيدة العمودية

المقارنة الداخلية :

من جدول ٨ يتبين:

أ ـ أن الحروف الشائعة عند المهجر الشمالى يمكن تقسيمها حسب ترتيب الشيوع فى المجموعات التالية:ـ

١) ر ، ن ، م ، ب ، ل ، د

٢) ى ، ت ، ء ، هـ ، ك ، س ، ح ، ق

٣) أ ، ع ، ف ، و ، ج

٤) حروف لم تأت ث ، خ ، ذ ، ز ، ش ، ص ، ض ، ط ، ظ ، غ

ب ـ الحروف الشائعة عند المهجر الجنوبى يمكن تقسيمها حسب ترتيب الشيوع فى المجموعات التالية.

١) ر ، ب ، ن ، د ، ل ، م

٢) ق ، ع ، ى ، ت ، ء ، س ، ح ، ك ، ف

٣) ج ، ا ، ض ، هـ ، و

٤) ز ، ش ، خ ، ث ، ذ ، ط ، غ ـ حروف لم تأت ص، ظ

ونلاحظ أن :

١ـ المجموعة الأولى الأكثر استخداما أولها الراء عند الطرفين وجميع حروف هذه المجموعة متماثلة عند الطرفين مع تبادل المواقع بينها ولما كانت الفروق فى نسبة

---

(١) نعمة الحاج، م سابق، ص١٥٣.

(٢) جبران خليل/ الأعمال الكاملة، دار صادر ـ بيروت ، د ت ، ص٦١٠.

الاستخدام ضئيلة جداً، فإن ذلك يؤكد أن هذه المجموعة متماثلة عند الطرفين.

٢- المجموعة الثانية أيضا متماثلة فى الطرفين باستثناء وجود الهاء عند الشمال والعين عند الجنوب وهذا لا يقلل من درجة التماثل العالية رغم تبادل المواقع داخل المجموعتين.

٣- المجموعة الثالثة من خمس حروف تتماثل فى ثلاثة منها.

٤- المجموعة الرابعة تشمل الحروف النادرة الاستعمال والتى لم تستخدم وهى متطابقة عند الطرفين باستثناء الضاد لم تستخدم عند الشمال ولكن مستخدمة بقلة عند الجنوب فالذى لم يستخدم فى الجنوب لم يستخدم فى الشمال،والذى لم يستخدم فى الشمال نادر جداً فى الجنوب.

ومن هذا العرض يتبين أن استخدام حروف الهجاء كروى متماثل تقريبا عند الطرفين وإن كان المهجر الشمالى لديه حروف عديدة لم تستخدم، فربما كان هذا راجعاً إلى أننا لم نتمكن من الأطلاع على جميع أعماله الشعرية وأن كان من غير المتوقع أن يؤثر ذلك على الترتيب العام بشكل كبير.

المقارنة الخارجية :

من شكل ٢ يتبين أن:-

١- السته حروف الأولى متماثلة فى الثلاث مجموعات التراثى - المهجر - أبوللو باستثناء تأخر الراء قليلاً عند أبوللو.

٢- أن الثمانية حروف التالية متماثلة فى الثلاث مجموعات باستثناء تأخر التاء عند التراثيين وتأخر الحاء عند أبوللو وتأخر الفاء عند المهجر.

٣- أن العشرة حروف الأخيرة النادرة الاستعمال والتى لم تستخدم عند شعراء المهجر متماثلة تقريباً بين الجميع باستثناء تأخر وضع الصاد والطاء عند المهجر.

مما سبق يتبين أن هناك تماثلاً إلى حد كبير فى شيوع إستعمال حروف الهجاء كروى بين جماعة المهجر وسابقيها ومعاصريها.

والحقيقة أن الحروف - وإن كانت تختلف فى صفاتها الفيزيقية ومكانها على جهاز النطق

- لا تحمل مضامين محددة فى ذاتها أو تختص بدلالات أو عواطف معينة، فكل الحروف تستعمل فى كل العواطف ومن ثم،لا يمكننا استنتاج دلالات فنية لشيوع استخدام حروف دون أخرى فهذه المسألة يتحكم فيها عوامل كثيرة تتعلق بالمستوى اللغوى الشائع والمعجم اللغوى الخاص بالشاعر ومجموعة الشعراء فى عصر معين إلى غير ذلك مما توصلنا اليه فى دراستنا لهذه القضية فى الفصل الأول من هذا البحث وتبقى المسألة قيد التحليل الفنى لكل قصيدة على حدة.

ثامنًا - استخدام الروى المطلق والمقيد

من جدول ٨ يتبين ما يلى:

١- أن نسبة استخدام الروى المطلق والمقيد عند الشمال والجنوب والمهجر عموما هى ٩٣٪ ، ٧٪.

٢- أن حرف الراء هو أكثر الحروف استخداما كروى بشكل عام وكروى مقيد وذلك عند الطرفين والمهجر عموما.

ويفسر البعض استخدام شعراء المهجر للروى المقيد بأن " التسكين قد يسر لهم أمر القافية وجنبهم مزانق الأخطاء النحوية والعروضية منها"[(١)].

والحقيقة أن هذا الفرض - وإن كان يزكيه كون بعضهم لم يتلق أى نوع من التعليم النظامى وبعضهم لم يكمله - غير صحيح، فتأمل الروى المقيد فى معظم قصائدهم ومنها مثلاً قصيدة (المواكب)[(٢)] لجبران يهدم هذا الفرض تماما وتبقى المسألة قيد التحليل النقدى لكل قصيده على حدة.

---

(١) حسن جاد، م سابق، ص٤٣٢.

(٢) جبران خليل، م سابق، ص٣٥٣.

جدول (٨) بيان شيوع حروف الهجاء كروى فى القصائد الموحدة القافية

الحرف	الشمالي: ابوماضي مطلق	ابوماضي مقيد	م. نعيمة مطلق	م. نعيمة مقيد	حيوان مطلق	حيوان مقيد	نعمة الحاج مطلق	نعمة الحاج مقيد	رشدى ايوب مطلق	رشدى ايوب مقيد	اجمالى الشمالى مطلق	اجمالى الشمالى مقيد	اجمالى الشمالى مجموع	اجمالى الشمالى نسبة٪	اجمالى الشمالى ترتيب	اجمالى المهجر مطلق	اجمالى المهجر مقيد	اجمالى المهجر مجموع	اجمالى المهجر نسبة٪	اجمالى المهجر ترتيب
الهمزة	١١	٣	٠	٠	٠	٠	١	٠	٠	٠	١٢	٣	١٥	٤,٢	٩	٤٢	٦	٤٨	٣,٥	٩
ا	٧	٠	٠	٠	٠	٠	٢	٠	٠	٠	٩	٠	٩	٢,٥	١٤	٢٠	٠	٢٠	١,٤٥	١٤
ب	٢١	٢	٠	٠	٠	٠	٩	١	٠	٠	٣٠	٣	٣٣	٩,٢	٤	١٤١	١٠	١٥١	١١	٢
ت	٧	٠	٠	٠	٠	٠	٨	٠	٢	٠	١٧	٠	١٧	٤,٧	٨	٤٩	٢	٥١	٣,٧	٧
ث	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٢	٠	٢	١٥و	١٨
ج	٢	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٢	٠	٢	٠,٥٥	١٧	١٣	٠	١٣	١	١٥
ح	٤	١	٠	٠	٠	٠	٣	٠	١	١	٨	٢	١٠	٢,٨	١٣	٣٥	٥	٤٠	٢,٩	١٢
خ	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣	٠	٣	٢و	١٧
د	٢٠	٣	٠	٠	٠	٠	٥	٠	١	٠	٢٦	٣	٢٩	٨	٦	١١٧	١٠	١٢٧	٩,٢	٤
ذ	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	١	٠	١	٧و	١٩
ر	٣٣	٣	١	٠	١	٠	١٣	٤	١	١	٤٩	٨	٥٧	١٥,٨	١	١٧١	٢٧	١٩٨	١٤,٤	١
ز	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣	٠	٣	٢و	١٧
س	٦	٠	١	٠	٠	٠	٤	٠	٠	٠	١١	٠	١١	٣	١٢	٤٣	١	٤٤	٣,٢	١٠
ش	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣	٠	٣	٢و	١٧
ص	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠
ض	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٨	٠	٨	٦و	١٥
ط	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	١	٠	١	٠٧و	١٩
ظ	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠
ع	٥	٠	٠	٠	٠	٠	٢	١	٠٠	٠	٧	١	٨	٢,٢	٥	٤٦	٣	٤٩	٣,٧	٨
غ	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	١	٠	١	٠,٠٧	١٩
ف	٠	١	٠	٠	٠	٠	٢	٠	١	٠	٣	١	٤	١,١	١٦	٢٧	٢	٢٩	٢,١	١٣
ق	٧	٠	٠	٠	٠	٠	٣	٠	٠	٠	١٠	٠	١٠	٢,٨	١٣	٥٢	١	٥٣	٣,٨	٦
ك	٦	٠	٢	٠	٠	٠	٣	٠	١	٠	١٢	٠	١٢	٣,٣	١١	٤١	١	٤٢	٣	١١
ل	٢٣	٠	٠	٠	٠	٠	٧	٠	٢	٠	٣٢	٠	٣٢	٨,٨	٥	١٢٤	٣	١٢٧	٩,٢	٤
م	٢٥	٠	١	٠	١	٠	٨	١	٠	٠	٣٥	١	٣٦	١٠	٣	١١٢	١٥	١٢٧	٩,٢	٤
ن	٣٢	٢	١	٠	٠	٠	٣	٠	٣	١	٣٩	٣	٤٢	١١,٦	٢	١٤٠	١٠	١٥٠	١٠,٨	٣
هـ	١٠	٠	٠	٠	٠	٠	١	٠	٢	٠	١٣	٠	١٣	٣,٦	١٠	١٩	١	٢٠	١,٤٥	١٤
و	٠	٠	١	٠	٠	٠	١	٠	٠	٠	٢	٠	٢	٥٥و	١٧	٨	٠	٨	٠,٦	١٦
ى	٨	٠	٠	٠	٠	٠	١٠	٠	٠	٠	١٨	٠	١٨	٥	٧	٥٣	٢	٥٥	٤	٥
	٢٢٧	١٥	٧	٠	٢	٠	٨٥	٧	١٤	٣	٣٣٥	٢٥	٣٦٠			١٢٧٥	٩٩	١٣٧٤		

- بلغت النسبة المئوية للروى المطلق ٩٣٪، والمقيد ٧٪ وذلك فى المهجر الشمالي، والجنوبي، والمهجر عموماً.

- عمود النسبة المئوية يوضح نسبة استخدام الحرف إلى جميع الحروف

تابع جدول (٨) بيان شيوع حروف الهجاء كزوي في القصائد الموحدة القافية

	الجنوبي																				
	رشدي م		رياض م		شفيق م		الملي		زكي ق		القروي		الياس ق		ا. فرحات		اجمالي الجنوبي				
	مطلق	مقيد	مطلق	مقيد	مطلق	مقيد	مطلق	مقيد	مطلق	مقيد	مطلق	مقيد	مطلق	مقيد	مطلق	مقيد	مطلق	مقيد	مجموع	نسبة	ترتيب
الهمزة	٤	١	٢	١	٢	٠	١	٠	٤	٠	١٢	٠	٣	٠	٢	١	٣٠	٣	٣٣	٣٫٢٥	١١
ا	١	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٢	٠	٦	٠	٠	٠	٢	٠	١١	٠	١١	١٫٠٨	١٤
ب	٢	٠	٦	١	١٢	٠	٧	٠	٩	٠	٥٩	٦	٦	٠	١٠	٠	١١١	٧	١١٨	١١٫٦	٢
ت	٢	٠	٤	٠	٤	٢	١	٠	١	٠	١١	٠	٤	٠	٥	٠	٣٢	٢	٣٤	٣٫٣٥	١٠
ث	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٢	٠	٠	٠	٠	٠	٢	٠	٢	٠٫٢	١٩
ج	٠	٠	٢	٠	١	٠	٠	٠	٠	٠	٨	٠	٠	٠	٠	٠	١١	٠	١١	١٫٠٨	١٤
ح	٠	٢	٧	١	٣	٠	٢	٠	١	٠	١٢	٠	٠	٠	٢	٠	٢٧	٣	٣٠	٣	١٢
خ	٠	٠	٠	٠	١	٠	٠	٠	٠	٠	٢	٠	٠	٠	٠	٠	٣	٠	٣	٠٫٣	١٨
د	٣	٠	١١	١	٩	١	٧	١	٤	٠	٤٥	٤	٣	٠	٩	٠	٩١	٧	٩٨	٩٫٧	٤
ذ	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	١	٠	٠	٠	٠	٠	١	٠	١	٠٫١	٢٠
ر	٠	٠	٣	٠	١٥	٤	١١	١	٩	٠	٦٤	٩	٥	٣	١٥	٢	١٢٢	١٩	١٤١	١٣٫٩	١
ز	٠	٠	٠	٠	٠	٠	١	٠	٠	٠	١	٠	٠	٠	١	٠	٣	٠	٣	٠٫٣	١٨
س	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٢	٠	١	٠	٢٦	١	٢	٠	١	٠	٣٢	١	٣٣	٣٫٣	١١
ش	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	١	٠	٢	٠	٠	٠	٠	٠	٣	٠	٣	٠٫٣	١٨
ص	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠
ض	٠	٠	٠	٠	١	٠	١	٠	٠	٠	٦	٠	٠	٠	٠	٠	٨	٠	٨	٠٫٨	١٥
ط	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	١	٠	٠	٠	٠	٠	١	٠	١	٠٫١	٢٠
ظ	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠
ع	٠	٠	٢	٠	٩	٠	١	٠	١	٠	١٧	٢	٢	٠	٧	٠	٣٩	٢	٤١	٤	٨
غ	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	١	٠	٠	٠	٠	٠	١	٠	١	٠٫١	٢٠
ف	٠	٠	٣	١	٢	٠	٢	٠	٢	٠	١٠	٠	١	٠	٤	٠	٢٤	١	٢٥	٢٫٥	١٣
ق	٢	٠	٣	٠	٣	٠	٧	١	١	٠	٢٠	١	٠	٠	٥	٠	٤٢	١	٤٣	٤٫٢	٧
ك	٠	٠	٩	١	٢	٠	٠	٠	٠	٠	١٥	٠	٠	٠	٣	٠	٢٩	١	٣٠	٢٫٩	١٢
ل	١	٠	٤	٠	٩	١	٦	٠	٥	١	٥٣	٠	٤	٠	١٠	١	٩٢	٣	٩٥	٩٫٤	٥
م	٢	٠	٧	١	٦	٣	٤	١	٤	١	٣٧	٤	٥	٢	١٢	٢	٧٧	١٤	٩١	٩	٦
ن	٣	٠	١١	٢	١٤	٠	١	٠	٣	٠	٥٣	٣	٧	٠	٩	٢	١٠١	٧	١٠٨	١٠٫٧	٣
هـ	١	٠	١	٠	٠	٠	٠	٠	١	٠	٢	١	٠	٠	١	٠	٦	١	٧	٠٫٧	١٦
و	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٦	٠	٠	٠	٠	٠	٦	٠	٦	٠٫٦	١٧
ى	٢	٢	٢	٠	٣	٠	٠	٠	٢	٠	١٩	٠	٣	٠	٤	٠	٣٥	٢	٣٧	٣٫٥	٩
	٢٣	٥	٧٧	٩	٩٦	١١	٥٤	٤	٥١	٢	٤٩١	٣١	٤٥	٥	١٠٢	٨	٩٤٠	٧٤	١٠١٤	[illegible]	

تطور استخدام حروف الهجاء كروي

التراثي [1]	المهجر	ابوللو [2]	الشمالي	الجنوبي
ر	ز	ن	ر	ر
ل	ب	ر	ن	ب
م	ن	م	م	ن
ن	م	د	ب	د
ب	د	ل	ل	ل
د	ل	ء	د	م
س	ي	ب	ي	ق
ع	ق	ف	ت	ع
ق	ت	هـ	ء	ي
ك	ع	ع	هـ	ت
ء	ء	ت	ك	ء
ح	س	ي	س	س
ف	ك	س	ح	ح
ي	ح	ك	ق	ك
ج	ف هـ	ق	أ	ف
ض	ا ض	ح	ع	ج
ط	ج	ج	ف	ا
هـ	و	ث	و	ض
ت	ش	ض	ج	هـ
ص	ر	ص	لم تأت	و
ث	خ	ط	ث	ز
ذ	ث	ز	غ	ش
غ	ذ	وش ذ.	ذ	خ
خ	غ	لم تأت	ز	ث
ش	ط	خ	ش	ذ
ز	لم تأت	ظ	ص	ط
ظ	ص	غ	ض	غ
و	ظ		ط	لم تأت
			ظ	ص
			غ	ظ

(١) انظر: ا. أنيس، م. الشعر، م. سابق، ص٢٤٨ . (٢) انظر البحراوي، أبوللو، م. سابق ص٢٢٣ - ٢٢٤ .

تاسعًا - استخدام حروف لا يجوز استخدامها كروى

من جدول(٩) يتبين أن هذه الظاهرة نادرة جداً عند الطرفين وهذا يوضح التزام المهجر عموماً بقواعد العروض الخليلى فيما يتعلق بالقافية وكان هذا متوقعاً من أهل الجنوب، أما الشمال فكنا ننتظر محاولة عدم الالتزام بشكل ما خصوصاً من ميخائيل نعيمة الثائر عليها.

أما استخدام حروف ليست أصلية فى الكلمة كروىّ (انظر جدول ١٠) فهو داخل فى إطار ما أجازه العروض ولا غبار عليه من ناحية القواعد، ولم ينتظر منهم وهم الثائرون على القواعد لتذليلها أن يرفضوا قواعد مذللة أصلاً.

جدول (٩) استعمال حروف لاتجوز أن تكون رويًا

م	الشاعر	الحرف	الديوان	القصيدة	ص	الحالات
١	ميخائيل نعيمة	واو الجمع	همس الجفون	لما رأيت الناس	٧١	يحرقوه - يعبدوه - يرحموه
٢	رشيد أيوب	هـا	أغاني الدرويش	في سبيل الحب	٢٦	رواتها - ظلها - [illegible]
٣	رشدي المعلوف	الهاء	أول الربيع	جنون	٤٠	معه - له - به
٤	إيليا ابو ماضي	الياء	الأعمال الكاملة	حنّة مشتاق	٨١٤	دعانيا - فؤاديا - عظاميا

جدول (١٠) استعمال حروف ليست أصلية وضمائر كروي

م	الشاعر	ت الفاعل و التأنيث و (ات)	ك	تم كم	ع. جمع مذكر (ين) (ون)	ع مثنى ان ين	ع جمع فعلان (ان)	الوقايه والرفع ن	المتكلم نا	هن	اجمالي
الشمالي											
١	ابو ماضي	٧	١	١	٣	٠	١	١	٠	٠	١٤
٢	نعمة الحاج	٣	٢	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٥
٣	ميخائيل نعيمة	٠	٠	٠	٠	٠	١	٠	٠	٠	١
	اجمالي شمالي	١٠	٣	١	٣	٠	٢	١	٠	٠	٢٠
	نسبة الشمالي ٤,١ ٪										
الجنوبي											
١	فرحات	٢	١	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٢	الياس قنصل	٣	٠	٠	١	٠	١	٠	٠	٠	٥
٣	زكي قنصل	١	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	١
٤	رشدي المعلوف	١	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	١	٢
٥	رياض المعلوف	٢	٥	٠	٠	١	٠	٢	١	٠	١١
٦	شفيق المعلوف	٤	٢	٠	٠	١	٠	٠	٠	٠	٧
٧	فوزي المعلوف	١	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	١
٨	القروي	٣	٤	٠	١	١	٨	٠	٠	٠	١٧
	اجمالي الجنوبي	١٧	١٢	١	٢	٣	٩	٢	١	١	٤٨
	نسبة الجنوبي ٣,٤ ٪										
	اجمالي المهجر	٢٧	١٥	٣	٥	٣	١١	٣	١	١	٦٨
	النسبة العامة للمهجر ٣,٦ ٪										

الفصل الثالث

الدراسة التحليلية لموسيقى الشعر المهجري

استعرضنا فى الفصل السابق السمات العامة لموسيقى الشعر عند جماعة المهجر، من خلال التحليل الإحصائى المقارن وقد أوضحنا فيه الجانب الكمى للظواهر الموسيقية ، وفى هذا الفصل سنحاول التعرف على كيفية توظيف هذه التقنيات والظواهر، ومدى النجاح فى استخدامها لخدمة المضمون وتوصيل المعنى للمتلقى ، ولتوضيح مدى وعى الشعراء بإمكانات هذه الأشكال الشعرية .

وسوف نستعرض الأشكال الشعرية بالترتيب التالى :

١) التقليدى ٢) المقطوعى ٣) المزدوج ٤) المربع

٥) المسمط ٦) الموشح ٧) التنويعات ٨) الشعر المنثور

وفى كل شكل سيتم استعراض نموذج جيد و آخر غير جيد وذلك فى المهجر الشمالى منفصلاً عن الجنوبى . وذلك مع الأخذ فى الاعتبار أن الحدود بين الأشكال قد تكون غير واضحة بدقة فى بعض الأعمال خاصة التى تمزج بين نظامين مما يجعلها قابلة للمعالجة ضمن أكثر من شكل .

كما أننا لن نعرض بالتحليل لجوانب العمل الشعرى بخلاف الجانب الموسيقى ، إلا بالقدر اليسير الذى ينير لنا الجو العام للقصيدة ، وبالتالى يمكّننا من الحكم على مدى نجاح الشاعر فى اختيار أدواته الموسيقية ، ومدى توفيقه فى توظيف هذه الأدوات لخدمة المشاعر والمعانى التى تحملها القصيدة .

١- القصيدة العمودية

أ) فى المهجر الشمالى

رغم الاتجاه التحررى المعروف عن شعراء المهجر الشمالى ورابطتهم القلمية إلا أن القصيدة العامودية أخذت مساحة كبيرة فى أشعارهم . ومن نماذجهم الجيدة قصيدة (تحذير أفكار) (١) لميخائيل نعيمة ضمن ديوان(همس الجفون)وفيها يقول :

بربك ، لا ، لا تسرقى دمعةَ الباكى	ولا تخنقى ، لا تخنقى أنةَ الشاكى
ولا تسكبى زيتاً على جرح بائسٍ	يرى بجروح القلب ما كان يخفاكِ
ولا تضفُرى إكليل غارٍ لشاعرٍ	أعدَّتْ له الأقدارُ إكليلَ أشواكِ

القصيدة من قصائد التأمل الفلسفى المعروفة عن نعيمة وفيها يصور حوار العقل مع القلب،أو الشك مع الإيمان فى سبيل البحث عن الحقيقة .

إذن الموضوع عميق هادىء الانفعال،لا يحتاج لبحر سريع الموسيقى واضح التقسيم.فجاء بحر الطويل مناسب للفكر المسترسل الرزين ، وقد احتفظ الشاعر بالموسيقى،لا يعكرها ازدحام زحافات أو علل،فجاءت قليلة وعلى صورة واحدة القبض فى (فَعُول) أو (مفاعِلُن) ولم يجتمعا فى شطر فجاءت الموسيقى منسابة .

أما القافية ، فكان الشاعر واعيا بها ، شاعراً بضعف كاف الخطاب التى وردت سبع مرات من اثنتى عشرة مرة فالتزم معها الألف لتقويتها،ويزيد القافية تمكناً وثقة .

وكعادة نعيمة فى التفكير المنهجى يأخذ فى مخاطبة أفكاره .

ولا تفتحى عينَ الضريرِ لكى يَرَى	جمالَ محيَّاكِ وقبحَ محيَّاكِ
ولا تلمسى أذنَ الأصمِّ لكى يعِى	تنافرَ ضوضاكِ وألفةَ ضوضاكِ
ولا تُنطقى مَن كانَ أبكمَ صامِتاً	لينشِدَ ذكراكِ ويلعَنَ ذكراكِ

---

١) ميخائيل نعيمة - همس الجنون - مؤسسة نوفل - بيروت ١٩٧٤ م ص ٥٠

ولا تجبُرى عظماً كسيراً بصدرِ مَنْ   تحطّمَ منه القلبُ فى نوْ أهــواكِ

ولا ترفعى عيناً عنِ الأرضِ نحوَ ما   تسترّ عنها فى فضاءٍ وأفــــلاكِ

*** واضحٌ من استخدامه حرف العطف فى بداية كل بيت مما سبق أن الأفكار متلاصقة تحمل هموم الشاعر وأرقه من كثرة التفكير فجاءت كثرة النواهى لتعبر عن زوايا هذا الأرق،وكان العطف الذى حوّل الأبيات الى فقرة كبيرة وهو هنا مقبول تماماً فى هذا السياق ، فالعطف هنا لم يمنع استقلالية كل بيت بفكرة كما حرص الشاعر ، لكنه جمع بين هذه الافكار فكانت رسالة واحدة .

وبعد هذا الحكم من النواهى يبدأ فى التوسل اليها .

بربّكِ ، أفكارى ، دعينى سابحاً   ببحرِ وجودى - دودةً بين أسماكِ

ضريراً أصمّاً أبكماً متجلببـــــاً   بجهلى وضعفى دون علمٍ وإدراكِ

فنصحكِ نمويه وصدقكِ حبــة   مرالقمح فى أكداس تبنٍ وأحســـاكِ

وكم صدّقتْ تمويهكِ النفسُ سابقاً   فما كان أغباها ، وما كان أقســـاكِ

وهنا يصل الشاعر الى قرار الهدوء يائساً من الوصول الى الحقيقة بأفكاره ويرجو أن يعيش بلا فكر يؤرقه بلا طائل،فهو كالضرير الأصم الجاهل الضعيف وصدق أفكاره،لا يزيد احتماله عن حبة قمح بين أكوام التبن والحصى فلا أمل فيها .

ويغير الشاعر هنا من أسلوبه السابق فى الربط بالعطف ولكن جاء ربط البيت الثانى هنا بسابقه عن طريق بالبدء (التضمين) بالمفعول الثانى للفعل (دعينى) وهو البيت السابق ثم عطف البيت الثالث بالفاء ثم الواو ، كل ذلك يؤكد إصراره على جعل الأبيات رسالة واحدة إلى النفس .

وألفاظ الشاعر توحى بالجو العام وهو الفكر الفلسفى ومنها (أفكارى - بحر وجودى،إدراك .... إلخ) كما توحى بعجزه عن الإدراك فى (دمعة الباكى - أنة الشاكى - جرح بائس - ضريراً - أصماً - أبكماً) .

كما ساعدت كثرة حروف المد التى بلغت أحد عشر حرفاً فى البيت الأول على سبيل المثال فى تهدئة الإيقاع وإبطاء القصيدة مما ناسب الجو النفسى العام .

القصيدة مترابطة الأركان ، الموسيقى هادئة ، الأفكار مترابطة تكوّن الرسالة ، الألفاظ مناسبة تماماً والقوافي غير مجلوبة ولا قلقةً .

ولم يستخدم شعراء المهجر الشمالي تقنية الخلط بين حالتين في القصيدة التقليدية فيما اطلعت عليه من قصائدهم .

ب) المهجر الجنوبي :

لا شك أن القصيدة التقليدية في المهجر الجنوبي قد أخذت اهتماماً كبيراً يدل على وعي تراثي كبير ، ويؤكد هذا وجود ظواهر تراثية عديدة منها التشطير والمعارضة والتأريخ ، مما يدل على عمق التأثر بالتراث العربي ومنه القصيدة التقليدية .

ومن النماذج الجيدة قصيدة (عيد المساخر) [1] للشاعر القروي وفيها يقول:

ذَرُوا الأفراحَ للشَّعْبِ السَّعِيدِ ... وخلّونا لهمٍّ مستزيــــدِ

وعَنْ عِيدِ المساخِرِ أبعدونــا ... فنحن مساخرٌ مِنْ غيرِ عيــدِ

نَرُومُ تنكّراً فيهِ كأنـّـا ... عُرِفْنا قَبْل ذلك في الوجــودِ !

وهَلْ هَذِي الوُجُوهُ إذا انتسَبْنا ... تُزكّي أصْلَنا عِنْد الجــدُودِ ؟

مَضَتْ شَمُّ الأُنُوفِ فَلَيْسَ فِينَا ... سِوَى بِيضٍ لَهُمْ شِيَمُ العَبيــدِ

وكَمْ زورٍ بَدا في لَوْنِ صِدْقٍ ... وكَمْ بُخْلٍ بَدا في شَكْلِ جُودِ

ألا رحِمَ المُهَيمِنُ كُلَّ جَــدٍّ ... سَعِيدِ الجَدِّ في المَثْوى السَّعِيدِ

كأنْ لَمْ يُغْمِضِ العَينَيــنِ إلا ... كَرَاهَةَ أنْ يَرَى ذُلَّ الحفيــدِ

وَهَلْ مَنْ بَعْدَ هَذا الـذُّلِّ ذلٌّ ... لِشَعْبٍ يَسْتَجِيرُ مِنَ اليَهــودِ

لَقَدْ مُتْنا أجَلْ واللهِ مِتْنـــا ... فَغَيرَ الميْتِ لَمْ يَخْضَعْ لِــدُودِ

---

[1] رشيد سليم الخوري " القروي " ديوان القروي - مطابع الاعلانات الشرقية ١٩٦١ م طبعة خاصة لوزارة التربية والتعليم ص ١٤٨ وعن التشطير والمعارضة و التأريخ انظر نفس الديوان أماكن عديدة

القصيدة من الشعر القومي الذي عُرف به الشاعر القروى ، وتسخر من مشاركة العرب للبرازيليين فى الاحتفال بعيدهم وارتداء الأقنعةَ التنكرية ، وذلك بعد صدور وعد بلفور ١٩١٧ .

أسلوب الشاعر - يحمل أحاسيس المرارة والهوان فنرى الأسلوب الإنشائي سائداً خلال القصيدة ، فبدأت بأفعال الأمر (ذروا ، خلّونا ، أبعدونا) ثم التعجب والاستفهام ثم الدعاء الذي يقطر سخرية ثم الاستفهام الذي يستبعد أن يكون هناك مذلة أكبر وأبعد من التخاذل أمام اليهود . ثم يختتم القصيدة بالأسلوب الخبري فى البيت الأخير بتقرير حقيقة مؤلمة وهى أننا متنا والدليل خضوعنا للدود .

وكانت الألفاظ معاونة للأسلوب فى حمل المعانى ، فكانت قوية رصينةً (ذروا الأفراح - خلّونا لهمّ - نحن مسافر - تزكى أصلنا - شم الأنوف - جد سعيد لجد ......) فكانت دقة الألفاظ فى التعبير ونجاحها فى إبلاغ المعنى للمتلقى، مغنية للشاعر عن الإكثار من الصور البلاغية ، فجاءت قليلة .

القصيدة من وزن الوافر وهو وزن أحادى التفعيلة تتكرر فيه (مفاعلتن) مما يكسبه تهدراً نابعاً من طبيعة تركيب هذه التفعيلة من وتد مجموع وفاصلة صغرى مما يزيد نسبة الصوامت المتواليةَ . كما أن تكرارها يجعلها أوضح فى السمع وأعلى إيقاعاً ، فكان الوزن معاوناً على نقل انفعال الشاعر المتّقد بالثورة والغضب،الممزوج بالحزن الى المتلقى فلا هو انفعال سريع للحظات ولا هو انفعال غضب مكتوم دفين ، ولكنه انفعال يحمل الغضب الرزين المتأمل لحال الأمة العربية الذليلة ، ويدعو الى التغيير ولكن فى اتزان ، فكان فى تهدر وقوة بحر الوافر خير وسيلة لنقل هذا الانفعال خاصة وأنه أكثر من الزحافات التى زادت من خفة الايقاع ووضوحه كالعصب الذى كثيراً ما حول (مفاعَلَتَن) الى (مفاعَلْتَن) .كما كان لالتزامه لعلة القطف فى العروض والضرب أثره فى تقصير طول البيت وزمنه لمجاراة تدفق عاطفة الشاعر .

أما القافية بروى الدال المكسورة المردوفةَ ، فكانت أوضح فى السمع لمجىء الدال المكسورة بعد العلةَ فبدت كدقةَ عاليةَ فى نهاية البيت توافق نبض الثورة فى عروق الشاعر .

ومن ثم ، فالشاعر منطلق فى قصيدته يحمل انفعالاً واحداً فى فكر واحد يوجه قصيدته لمتلقٍ واحدٍ فى تواصل فكرى وتوليد للمعانى فكان توظيف الشكل التقليدى مناسباً ، فلم يكن ثمةَ مبرر لتغيير شكلٍ أو روى أو وزنٍ أو حالهَ .

خلط حالتين وزنيتين

بالإضافة الى الحالة الواحدة ، يوجد استخدام لتقنية أُخرى، وهى استخدام تفعيلة واحدة مع التام ، والحقيقة أن شعراء المهجر الجنوبى لم يوظفوا هذه التقنية فى قصيدة كاملة ، ولكن جاء وسط الشكل التقليدى ، ففى مقطوعة (الحب العميق) [1] لإلياس قنصل والبالغةَ أربعة أبيات على الشكل التقليدى يقول فيها :

رياح البعاد تهزُّ فؤادك هَزّاً عَنيفاً ودمعُك يَهمى

وفى زفراتك لفحةَ حبٍ

عميقٍ

عن يا غريب تفكـــــر ؟

بأمـــــــى

وتستمر المقطوعة على النسق التقليدى ببيتين آخريين ، وشاهدنا هو البيت الثانى والذى وجد الشاعر أن الصدق يتطلب منه تحطيم النسق التقليدى فجاء بالشطر الأوّل من أربع تفعيلات ثم " عميق " = فعولن ، (بمن يا غريب تفكر ؟) = ثلاث تفعيلات ، بأمى = فعولن . فلا يمكن ضمَّها فى شطرٍ ولا بد من بقاء كلمة " بأمى " بمفردها أو ضمها للشطر الثانى والحقيقة أن صدق الشاعر يوجب بقاء كلمتى " عميق " و " بأمى " بمفردها فوجود " عميق " بعد " حب " يجعل التفعيلات خمسة وهو لا يجوز فى شطر " . كما أنه يقتل الشعور الهادىء الذى يحدثه نطق كلمة " حب "

---

1) الياس قنصل – العبرات الملتهبة ، بوانس ايرس ١٩٣١ م ص ٢٢

ثم وقفة ثم " عميق " ثم وقفة ثم سؤال هادىء،ولا نرى إمكانية لنطق " بأمى " بعد السؤال مباشرة والأجمل أثراً هو الصمت بعد السؤال ليجىء الجواب مختصراً يفيض صدقاً كأنه ناطقه منكس الرأس حزناً لفراق الأم،ولا يقوى على الرد إلا بكلمة واحدة وبعد استجماع لقدرته على الكلام .

وإن كان إلياس قنصل قد أجاد توظيف هذه التقنية – وإن كان بشكل عارض فى المقطوعة – إلا أنه حاول تقليدها بتقطيع الشطرة فى قصيدة (لا بأس)[1] ومنها :

أنلومهم أن يفخروا   يا صاح قد

أخطأت   إذ من حقهم أن يفخروا .

وواضح أنه لا المعنى ولا الشعور يتحمل أو يستفيد من هذا الفصل بين الكلمات أو التفاعيل .

ويبرع القروى فى استخدام نصف تفعيلة فى قصيدته (أُسمعت [2]) يقول وقد طار عقله لسماع نبأ وفاة صديقه (مظهر) .

ماذا ؟

قضى !

ماذا ؟   أمُظهرُ ؟

مظهرُ!   وقُصِمْنَ مِنْ جَزَعٍ عَليهِ الأَظْهُرُ

مات الوزير فمن لنا مِنْ بَعْدِهِ   أَوَ بَعْدَ كالبكرى من يَسْتَوْزِرُ

وتستمر القصيدة على الشكل التقليدى ، ولكن الشطر الاول غير تقليدى فالشاعر هنا قد جزَّأ الشطر الى أنصاف تفاعيل تحمل كل منها كلمة مفردة فى سطر معبرةً أصدق تعبير عن هول المصيبةَ ولو حاولنا وضعها فى شطر واحد،لتحطَّمَ المعنى تماماً لكنه بهذا الشكل حَمَّل هذه الشظايا العروضية دفقات من الشعور

---

١) الياس قنصل ، على مذابح الوطنية – يوانس ايرس ١٩٣١م . ص ٢٨

٢) القروى م سابق ص ٥١٦

توضح عدم قدرته على نطق جملة ، بل كلمة واحدة،للاستفهام للاستبعاد ومطالبة حامل النبأ بتأكيده . ثم الانفعال بكلمة واحدة تحمل هول الكارثة ثم الصمت ثم إعادة السؤال بكلمة واحدة ثم التأكد من الاسم وبعد الجواب الضمنى الانفعال بالاسم .

وهنا يكون الايقاع فى أروع صوره حين يحمل المعنى بل يذوب معه ويكون حركته وجسمه وأى فصل بين المعنى وإيقاعه تكون قتلا للحظات الصدق .

وإن كان الشاعر لم يوفق فى إكمال القصيدة بنفس القوة ، فجاء بالشطر الثانى ثم باقى الأبيات – خالياً من الصدق ومن الصياغة المحكمة ، ومن ثم حول القصيدة الى بكاء زاعق بلا روح شعرية .

• • • • • • • • • • • • • • • • • • • •

---

١) نعيمة السابق ص ٩٩

القصيدة المقطوعية

أولاً - فى المهجر الشمالى

أ) الحالة الواحدة

إن القراءة السريعة لأشعار المهجر الشمالى تظهر أن القصيدة المقطوعية كانت متميزة المستوى الى حد كبير الى درجة يصعب معها الاختيار ، ولكنّنا نبدأ بهذه القصيدة لميخائيل نعيمة وهى (بين الجماجم)[١] من ديوانه الوحيد (همس الجفون)

يبدأها بمفتاح القصيدة من حيث المضمون ، وهو حواره التأملى الحائر مع نفسه.ومن حيث الايقاع فهو من الخفيف التام المدور مع زحاف الخَبن فى مستفعلن وفاعلا تن،وبعد هذا البيت المفتاح يبدأ مقطع يخصصه لفكرة كاملة :

حَدِّثِينى عَن القُلُوبِ التى كانَتْ قُلُوباً واليومَ صَارتْ تُرابــا

كَيفَ كَانَتْ بالأمسِ تُملى ولا تحسبُ لِلموتِ فى الحياةِ حِسابا

نابضاتٍ حُباً وبُغضاً وإيماناً وشكّاً وراجياتٍ ثوابــا

---

١) نعيمة السابق ص ٩٩

ها أنا ألمسُ التراب فلا ألمسُ همّاً أو غبطةً أو عذابـــا

وأُصيخ إلى التراب فلا أسمعُ شكوى أو لهفةً أو عتابـــا

أترينَ الأشواقَ صارتْ بُروقاً ودموعَ الأحزان أضحتْ سَحابا

وأنين القلوبِ أمسى رُعوداً وأمانيها استحالتْ ضبابـــا

أمْ ترينَ التُراب عادَ تُراباً وسرابِ الآمالِ عادَ سرابـــا

واضح أن الشاعر قد خصص هذا المقطع لفكرة واحدة هي الجانب العاطفي الوجداني في الحياة ، هذا اللغز الذي يحاول الشاعر فهمه - ويتساءل أين القلوب النابضة وجداً وهياماً أو حقداً وبغضاً أو شكاً وإيماناً ، فلا القلوب بقيت ولا عواطفها فلا يوجد إلا التراب ويتساءل موحياً بالاجابة طبقاً لنظرية كلية الكون ووحدته التي آمن بها مع رفاقه - هل تحولت العواطف والأشواق والدموع الى برق ورعد وسحاب وضباب، والحقيقة، تتضح منهجية التفكير، في استعراض كل العواطف وكل مظاهر الكون المحيطة بالانسان .

أما الإيقاع قد تجاوب مع كثرة الأفكار المنظمة المتلاحقة في شكل التدوير حيث لا مجال للتوقف لالتقاط الأنفاس أو للتفكير ، فالكلمات يدفع بعضها بعضاً بالعطف الظاهر بحروف العطف أو الخفي المفهوم من السياق فالثلاثة أبيات الأولى مثلاً فقرة واحدة (حدثيني عن القلوب كيف كانت نابضات حباً وبغضاً) والرابع والخامس (ها أنا ألمس التراب وأصيح الى التراب) والثلاث الأواخر (أترين الأشواق بروقاً .

وأنين القلوب رعوداً أم - حرف عطف - ترين التراب تراباً)

إذن تعاون التدوير والعطف على مجاراة سرعة الأفكار والكلمات فحوّلا السطر الى وحدة واحدة والمقطوعة كلها الى فقرة واحدة تنتهي بالاستفهام بدون الاجابة .

أما الوزن فهو بحر الخفيف الهادىء الموسيقى ولم يحدث به الإزحاف الخبن في (فاعلاتن ومستفعلن) مما حول مقطعا طويلاً الى مقطع قصير مما زاد سرعة الايقاع بنسبة بسيطة لم يظهرها الزيادة الكبيرة في حروف المد التي بلغت تسعة

حروف فى البيت الأول بمفرده - الضرب كله (فاعلاتن) عدا البيت الثالث (فِعِلاتن) ولم يلتزمها فى كل المقطوعة .

أما القافية فكانت مردوفة بحرف مد ورويها الباء يليها ألف الوصل وهى مجموعة تجعل القافية سهلةَ النطق طويلة الزمن لا تعوقها الباء الانفجارية فهى مفتوحة وقبلها الف مد بعدها الف وصل ، كل ذلك جعل القافية الممتده فى سهولة تتناسب مع الوزن الهادىء النغم ومع توافر حروف العلةَ البطيئةَ الايقاع كل ذلك تناسب مع حالةَ التفكير المتأمل الحائر للشاعر الذى يحدث نفسه بلا عجلةَ ولاانتظارٍ لجواب .

المقطوعة الثانية :

حَدّثينى عن الخدودِ التى بالأمس كانت مذابحاً للجمالِ

نُنطقُ المؤمنينَ بالكفرِ والكفّارُ بالسّبح للقوىّ المتعالى

نتبارى بلا انقطاع إليها ونضحّى لها بأغلى الغوالى

كم سجدنا أمامها وابتهلنا وقرعنا صدورنا فى الليالى

وَحَرَقنا القُلوبَ مَنّا بُخوراً ونَظَمنا العيونَ عقدٍ لآلى

ها أتينا لنترعَ الروحَ مما كان فيها لطرفِنا مِنْ كمالِ

وغريبٌ أنْ لا نرىٰ حَيثُ كانتْ غيرَ دُودٍ يَدُبُّ بين الرمالِ

وَيْحَ قلبٍ يرى الخيالَ جمالاً ! ويح عقلٍ يمحو جمال الخيال !

للوهلةَ الأولى يتضح أن هناك مبرراً للانتقال الى مقطوعةٍ جديدة ، فهو يتجه الى مجال آخر للتساؤلات وهو الجمال الحسى وأين ذهب بعد ما عذّب العشاق وسهّرهم وينهيها بالتعجب هل كان الجمال الحسى خيالاً أم الخيال الذى صنعناه هو الذى كان جميلاً . أما الأسلوب فهو أقل جمالاً وسلاسة من المقطوعة السابقة فهو متكلف فى مواطن منها (السبح للقوى المتعالى - أغلى الغوالى - قرعنا صدورنا) وذروةَ التكلف فى البيت السادس (ها أتينا لنترع الروح مما كان فيها لطرفنا من كمال فوجود (مما) قلقٌ فى مكانه والأنسب (ممن) .فضلاً عن نثرية البيت كله .

أما البيت الاخير فهو أرقى ما فى المقطوعة من حيث الثراء والاسلوب والبيان ومن حيث الإيقاع مازالت القصيدة على وزن الخفيف التام المدور ومازال العطف يحول المقطوعةَ الى فقرة واحدةَ . الزحافات لا جديد فيها فما زال الخبن فقط وقليل - , الضرب لم يتغير فهـــو (فاعلاتن) عدا الثانى والخامس (فعِلاتن) ولم يلتزمْهم فى أضرب المقطوعة كما حدث فى المقطوعة السابقة وهذا ليس مستغرباً على نعبمة الذى يرمى العلل بكل نقيصةَ .

القافية رويها اللام المردوفةَ بالألف والموصولةَ بالياء وهى أيضاً كسابقتها سهلة النطق طويلةَ الزمن تؤدى المطلوب فى مجاراةَ هدوء الوزن والشاعر المتأمل الحائر وتعاون معها حروف المد التى بلغت ثمانية فى البيت الأوُل وحده .

ومن ثم فالمسوِّغ للشكل المقطوعى موجود وهو تغير زاوية المضمون ومنحى التأمل الا أن الشاعر لم يحدث تغيراً ايقاعياً الا فى تغيير حرف الروى فقط لاتاحةَ الفرصة أمام كلمات جديدة تحمل مضامين وأفكاراً جديدة .

المقطوعة الثالثة :

حدِّثينى عن نسمةٍ جَعَلَت آدمَ حَيّاً وكان ترابا وماءُ

يا لها من نسمةَ أرتنا بصيصاً فى ظلام البقا فزدنا عماءُ

ما لبسنا الحياةَ حتى لَبِسْنا فى ثنايا ثوب الحياةِ الفناءُ

فَغَدَوْنا إذا رَجَوْنا عزاءً صار ذاك الرجاء فينا بلاءُ

ونسينا أنّا ترابٌ فلا بالارض نرضى ولا ننال السماءُ

نسمةَ الله أين اين استقرت بعد أن عادت الجسوم هباءُ ؟

أ إلى صدر خالق الكون آبت تحمل الهمّ والأسى والشقاء ؟

هذه المقطوعة يخصصها الشاعر للتساؤل عن الروح وهى سر الأسرار التى بها نحيا وبها نرى ونفكر والعجيب أنها محددةَ العمر فأين تذهب بعد ذلك هل الى خالقها ؟ أم تحفظ لحين ؟ أم أنها هواء فعادت إليه ؟

هذه التساؤلات يصيغها الشاعر في أسلوب أشد احكاماً من سابقه وأعمق إيحاءً بمضمونه الجديد بلا تكلف .

الايقاع مازال وزن الخفيف مع بعض الخبن في الحشو،والضرب كله(فاعلاتن) عدا السادسة مخبونةً ولم يلتزمها كعادته فالوزن هادى

والقافية مازالت مردوفة بالألف موصولةً بالألف رويّها الهمزة المفتوحة وهي كسابقاتها سهلةً وطويلة زمنًا ،ساعدتها كلمات سهلة غير متكلفة ومازال التدوير والتضمين وحروف العلة توحي كلها بتدفق الأفكار في هدوء ومن ثم فالمضمون الجديد استوجب مقطوعةً جديدة ومازال الإيقاع كما هو .

ويختتم قصيدته ببيتين يلخص فيهما القضية كلها وهي غموض الحياه كلها

حَدِّثيني عن الحياةِ لكي أُعطيَ عنّي أمام نفسي حسابـــــاً

فَعَسَىٰ الخافقَ الذي ضِمن صَدْرِي لا يُزيدُ النيرانَ فيه التهاباً

ونلاحظ عودته الي قافية المقطوعة الأولي ورويها الباء المردوفةَ والموصولةَ بالألف مما يدل علي وعيه،فقد بدأ بها وختم بهاليقول إنه انتهى حيث بدأ ولا جديد في حيرته ولا إجابة لتساؤلاته فهي دائرة مغلقة .

ونلاحظ إيقاعياً أن الشاعر قد احتفظ بوزن الخفيف وبالتدوير طوال مقطوعات القصيدة وهذا في رأينا – من علامات الصدق – فالايقاع الصادق ناتج عن مستوى معين من الانفعال الهادىء والذي يصاحب الحيرة والتأمل وهذا كان حال الشاعر طوال القصيدة فلم يغير الوزن أو الملامح الايقاعية عدا حرف الروى ليعطي مجالاً لتجديد فكره ومعانيه بكلمات جديدة . ولم يكن من الممكن للقصيدة العمودية أن تتسعَ لتنويع المضمون وكان لزاماً على الشاعر أن يلجأ الى الشكل المقطوعي وقد حدث وبإجاده .

ب) مزج الاوزان :

من قصائد مزج الأوزان تلك القصيدة التي بعنوان (الشاعر) [٧] لايليا أبي ماضي

---

٧) ايليا أبو ماضي – الاعمال الكاملة – دار العودة – بيروت ١٩٨٦ م ص ٤١٤

وتدور حول الشاعر،وفكره ودوره في الحياة ، تلك القضية التي أولاها المهجريون عموماً - والشماليون خصوصاً - أهمية كبرى فهم يرون له دوراً وجدانياً وفكرياًيوافق نظريتهم الشمولية عن الكون وكيف أن الشاعر إنسان يتحد مع كل عناصر الكون وفيها يقول :-

قالت وصفتَ لنا الرحيقَ وكُوبها — وصريعها ومديرها والعاصرا

ووقفتَ عند البحر يهدرُ موّجه — فرجعتَ بالألفاظِ بحراً هادراً

وأريتنا في كلِّ قفرٍ روضةً — وأريتنا في كل روضةٍ طائراً

مَنْ أنت يا هذا؟ فقلت لها : أنا — كالكهرباء أرى خفياً ظاهراً

قالتْ لعمركَ زدتَ نفسي ضلَّةً — ما كان ضرَّك لو وصفت الشاعرا

فأجبتُها: هو من يسائلُ نَفْسَهُ — عَنْ نفسهِ في صبحهِ ومسائهِ

والعينَ سرَّ سهادِها ورقادِها — والقلبَ سرَّ قنوطِهِ ورجائهِ

ويرى أفولَ النجمِ قبلَ أفولهِ — ويرى فناءَ الشيءِ قبلَ فنائهِ

ويسيرُ في الروضِ الأغنّ فلا يَرى — عَيناهُ غيرَ الشوكِ في أرجائهِ

كالنارِ يلتهمُ العواطفَ عقلُهُ — فيميتُها ويموتُ في صحرائهِ

قالت أتعرف من وصفت فقلت من ؟ — قالت وصفت الفيلسوف الكافرا

يا شاعرَ الدنيا وفيك حصافةٌ" — ما كان ضرَّك لو وصفت الشاعرا

هذا هو الجزء الأول من القصيدة أوردناه مختصراً لعدم الإطالة،يبدأ بوصف المتحدثة لعمل الشاعر ووصفه لكل شيء من الخمر إلى الأمواج وقدرته على تغير

الصحراء الى رياض وطيور فمن أنت لتقدر على ذلك فأجابها إجابة ملغزة فطلبت منه أن يصف الشاعر كما استطاع أن يصف كل شيء . فأجابها بأنه الانسان الذى يتأمل كل شيء ليعرف أسراره ابتداء من النفس والبصر والقلب وتقلبه وهو صاحب الرؤية العميقة المتنبئة وهو المتشائم لا يعرف الجمال ولا العواطف فيعيش حزينا فقالت إن هذا هو وصف الفيلسوف الكافر وطلبت وصف الشاعر .

كان هذا هو المضمون وواضحٌ أنه فى جو نفسى واحد فالسائلةَ فى حيرة وتساؤل والمجيب يجيب بعمق وتأمل الى حد ما فالجو الانفعالى موحد تقريباً فلم تكن هناك حاجة لتغيير البحر ولكن كانت الحاجة الى الشكل المقطوعى ، فالمقطوعة الأولى حملت ما تراه السائلة من أعمال الشاعر وجولاته فأجابها بإختصار فطلبت وصف الشاعر ولم تكن هذه الفكرة تحتاج الى مقطوعة جديدة ، أما وقد أراد الحديث بشكل أعمق معدداً حالات الشاعر فاحتاج الى مقطوعة جديدة ولكن على نفس الوزن مع تغيير القافية لمزيد من السعة ولكنها عادت الى قافيتها عندما تحدثت مرة أخرى لتؤكد استمرار حيرتها وتطلب مرة أخرى وصف الشاعر بنفس روىّ المقطوعة الأولى عندما لم تقتنع بالاجابة العميقة عمق سؤالها ، أجابها بخفة :

فقلت هو أمروٌ يهوى العقارا	كما يهوى مغازله العذارى
إذا فرِغَتْ من الراحِ الدّنانُ	توهّمَ إنما فَرَغَ الزمـــانُ
يعاقرها على ضوء الـدرارى	فإن غربتْ على ضوء النهـارِ
أَخُولبٍّ ولَكِـــنْ لا إرادةٌ	وذو زهد ولكن بالزهـــادةْ
ويوشك أن يقهقه فى الجنازةْ	ويرقص كالعواصف فى المفازةْ
يعنّفه الصحابُ فلا يَنيــبُ	ويزجره المشيبُ فلا يتـــوبُ
فقالت: جئت بالكَلِمِ البَديع	ولكن ما وصفتَ سوى الخليع

* هنا تغير المضمون من العمق والتأمل الى الهزل والخفة فتغير الوزن الى وزن واضح الموسيقى هو بحر الوافر كما تغير الى شكل المزدوج وهو أكثر نشاطاً وخفةً

وسهولة من المقطوعة موحدة القافية التى تحتاج الى فكر لإحكام القوافى أما المزدوج فيحتاج الى كلمة فى العروض وأختها فى الضرب فهنا كانت الحتمية لتغيير الأدوات الايقاعية لتساير خفة المضمون

ويخاف إعراضها عنه فيغير لهجته ومضمونه فى الإجابة

وخفت إعراضها عنى فقلت : إذن	هو الذى أبداً يبكى من الزمن
كأننا ليس فى الدنيا سواه فتى	معرّض لخطوب الدهر والمحن
يشكو السقام وما فى جسمه مرض	والسهد وهو قريب العهد بالوسن
والهجر وهو بمرأى من أحبته	والأسر وهو طليق الروح والبدن
فقاطعتنى وقالت : قد بعدت بنا	ماذى صفات الشاعر الفطن

يتضح فى هذه المقطوعة أن الشاعر غير لهجته إلى شىء من التأمل والعمق وإن كان معتدلاً - لانه بذكر هذه الصفات والسمات عن الشاعر فإنما يرفضها ويستنكرها على الشاعر الذى يرفض التمتع بأشكال السعادة وتكون السعادة من بين يديه لكنه لا يراها ويدمن الشكوى بلا سبب . وبذلك فقد غير الإيقاع الى بحر البسيط وهو أعمق وأهدأ من الوافر ليتناسب وإجابته المتأنية كما عاد الى القافية الموحدة المقطوعة فلم يكن من المقبول إطلاقاً استخدام المزدوج فى الانفعال الرزين . وحين لم تقتنع المتحدثه بالاجابة ومضمونها وصورة الشاعر المتشائم بلا سبب قال :

قلت : مهلاً إذا ضللت وعذراً	ربما أخطأ الحكيم وضلا
هو من نرسم الجمال بداه	فتراه فى الطرس أشهى وأحلى
ويرينا ما ليس يبقى سيبقى	ويرينا ما ليس يبلى سيبلى
يطبع الشهب للأنام عقوداً	وهو يشكو الإملاق كيف تولى
أفماذا من نبتغين وأبغى	وصفه ؟ قالت المليحة : كلا

ونراه هنا عدّل صورةَ الشاعر من التشاؤم الى التفاؤل ، فهو الذى يرسم الجمال فيكون أحلى من الواقع ويرى الفناء وجوداً ويرينا البقاءَ فناءً ويوزع آمال الثراء على الناس وهو الفقير ، أى أن الشاعر هنا متفائل يجمّل الواقع بعكس الصورة الماضية - مما جعله يغير الى بحر أخف من البسيط وهو الخفيف وهو أقصر منه تركيباً فهو من ستة تفعيلات بعكس البسيط ثمانى تفعيلات وساعد على الخفةَ والسرعةَ القافية السهلة ورويها اللام الموصولة بألف المد وكلماتها المناسبة بلا تكلف وقبلها أسلوب منطلق للشاعر . وعندما لم تقتنع الفتاة بكل ما سبق يعيدها كما كانت الى بحر الكامل الى نقطة البداية :

يا هذه إنّى عييتُ بوصفــه ... وعجزتُ عن إدراك مكنوناته

لا نستطيع الخمرُ سَرْدَ صفاتها ... والروضُ وصفَ زهورهِ ونباته

هو من نراه سائراً فوق الثرى ... وكأنّ فوق فؤادهِ خطواتــه

إن ناح فالأرواح فى عبراتـه ... وإذا شدا فالحبُّ فى نَغماتــه

يبكى مع النائى على أوطانـه ... ويشاركُ المحزونَ فى عبراته

هو من يعيشُ لغيره ويظنّــه ... من ليس يفهمه يعيش لذاتــه

وهنا يقدم لها صورة الشاعر كما تفسره مبادئهم فهو الرقيق، حزنُه يبكى الأرواح وطربه يحبيها ، إنسان يشارك البشر آلامهم ، هو من يهب مشاعره لقضايا غيره ويظنّه الجاهلُ يعيش فى عزلة لنفسه . ولما كان هذا الجواب هو آخر ما لديه فقد أعادها إلى بحر الكامل بدايةَ التساؤل لتغلق الدائرة المفرغةَ .

من استعراضنا للقصيدة ، يتضح أنه كانت هناك حاجة للنظام المقطوعى نظراً لتنوع الأفكار و تنوع كل فكرةَ بحيث تحتاج الى مقطوعة تناسبها وتظهر تميزها عن باقى الافكار .

ومن ناحية أخرى اتضح أن تنويع الأوزان كان ضرورةً فنية فقد سألت فى هدوء واتزان على وزن الكامل ، فأجابها على نفس الوزن فلم تقتنع فأجابها بصورة

مستخفة وبمعلومات ساخرة على وزن الوافر وهو أسرع وأقصر مستعيناً بالمزدوجات السريعة ، ولكنها لم تقتنع فأجابها بشكل عميق على بحر البسيط الهادىء فلم تقتنع فأجابها بشكل أقل عمقاً بوزن أقصر وأخف وهو الخفيف . ولما تكرر موقفها قال لها كل ما لديه ليقوله،وفي وزن الكامل أي البداية،نقطة السؤال،بلا إجابة،فلا الخمر ولا الروض يصفان جمالهما والشاعر يمتزج بالكون كله حسب مبادئهم .

جـ) مزج حالات وأوزان

يقول جبران في قصيدة (المواكب) (٨)

الخيرُ في الناس مصنوعٌ إذا جُبروا ... والشرُّ في الناس لا يفنى وإن قُبروا

وأكثرُ الناس آلاتٌ تحرّكهـــا ... أصابعُ الدهر يوماً ثم تنكســرُ

فلا تقولنّ هذا عالمٌ علــمٌ ... ولا تقولنّ ذاك السيّدُ الوقــرُ

فأفضلُ الناس قطعانٌ يسير بهـا ... صوتَ الرعاةِ ومَن لم يمشِ يندثـرُ

يعبّر جبرانُ عن نظرةٍ متشائمةٍ في الكون يغلّفها يأسٌ من قدرةِ الانسانِ على عمل شيء،فهو لا يملك مصيره ويسير كالآلة حتى يموت فلا فضلَ له في علمٍ أو مكانة فهذه إرادةَ الدهر ، فالمضمون كئيبٌ بليدٌ يدعو للموت أو انتظاره ولا يهمّنا الآن مصدر هذا الشعور هل هو الإلحاد من تأثير صديقه نتشة الألماني.أو هو تشاؤم أصابه في مرحلةَ ما من عمره ، ولكن يهمّنا ما تجسّمه الأبيات من احتقار للإنسانية فالشرُّ هو القاعدة والخير عند الضروره فقط .

---

١) جبران خليل - الاعمال الكاملة - دار صادر - بيروت د ت ص ٣٥٣ وأنظر الاشارات اليها في بليع م سابق ص ٢٠٥ احسان عباس م سابق ص ٤١ الناعوري م سابق ص ٢٦١ والعشماوي م سابق ص ١١٣ ومقدمة نعيمة للاعمال الكاملة لجبران ص ٢١

فكان من المناسب الصياغة فى بحر طويل كالبسيط الخافت الموسيقى البطىء الخطى، وقد جاءت الزحافات قليلة لم تزد عن الخبن مرة أو مرتين فى الشطر فلم تغير بطء الإيقاع مع التزام الدرب (فَعِلُن) والعروض أيضاً وقد ساعد على إبطاء الإيقاع حروف المد التى بلغت عشرة فى البيت الاول وحده، والقت القافية الصعبة برويها الراء المضمومة المسبوقة بكسر بظلال من مشقتها على الجو العام حيث سبقت الراء بالقاف مرتين والثاء مرة مما جعلها توحى بهموم المضمون فى نطقه

وفى المقابل يظهر صوت آخر :

ليس فى الغابات راعٍ	لا ولا فيها القطيعُ
فالشتا يمشى ولكنْ	لا يجاريه الربيعْ
خُلِقَ الناسُ عبيداً	للذى يأبى الخضوعْ
فإذا ما هبَّ يوماً	سائراً سار الجميعْ

واضحٌ أن الصوت الآخر يحمل مضموناً مناقضاً للأول المتشائم فهو صوت مختلف فى نظرته ولا يهمنا هل هو صوت الشاب أمام العجوز المتشائم أو صوت الايمان أمام الإلحاد، المهم هو ما يحمله أمامنا فهو يرى أن الناس ليست قطيعاً ولا يوجد من يسخِّرها، والانسان يختار أن يكون عبداً أو سيداً أو شتاءاً أو ربيعاً، وبعد أن قدم الحيثيات يكون الحكم أو التوصية بالتفاؤل

أعطنى الناى وغنّ	فالغنا يرعى العقولْ
وأنين الناى أبقى	من مجيد وذليلْ

فالحياة جميلة والجمال يزيد العقل ضياء وأنغام الحياة أخلد من الإنسان فالناى هنا رمزٌ لمباهج الحياة ومناحى الجمال فيها، ومباهج الدنيا ومتعتها أبقى من الإنسان وتقلباته .

واضحٌ هنا أن هذا صوت جديد بمضمون جديد يقفز بهجة ونضارة فكان لابد من وزن سريع الخطى واضح الترنُّم وهو بحر الرمل ولمزيد من السرعة جاء به مجزوءاً وألزمه علة القصر مع الروى الساكن المردوف .

وقد غلب على المقطع الأول هنا الاسلوب الخبرى لتقرير الحقائق وإفحام المقابل بالحيثيات مع خلو من الأساليب البلاغية فهو يقرر حقائق (لا يوجد راعى ولا قطيع)

أما الثانى فهو صورةَ منغمةَ حالمة تدعو المقابل العنيد لتغيير موقفه والتمتع بالدنيا ومن ثم نجد أنه من غير المتصور إطلاقاً إمكانية إبقاء الوزن الأول (البسيط التام) للتعبير عن المضمون المغاير تماماً والداعى الى التفاؤل والانطلاق والغناء .

ويعود الصوت الأول بفلسفةَ أعمق تدعو لنبذ الحياةَ ومطالبها لنيل الخلود .

وما الحياةَ سوى نومٍ تـــراودهُ	أحلامُ مَنْ بمرادِ النفس يأتمـــرُ
والسرُّ فى النفس حُزْنُ النفسِ يسترهُ	فإن تولى فبالأفراحِ يَسْتَتِــــرُ
والسرُّ فى العيشِ رَغْد العيشِ يحجبهُ	فإن أُزيلَ تولى حَجْبه الكَــدَرُ
فإن ترفَّعتَ عن رَغْدٍ وعَنْ كَـــدَرٍ	جَاورتَ ظلَّ الذى حارتْ بهِ الفِكَرُ

فهنا يدعو الى ترك كل ما ينغّص الروح من حزنٍ أو فرحٍ أو ثراءٍ أو فقر لكى ترتفع الروح الى خالقها وتنال الخلد معه فكل مظاهر العيش وشهواتها تنغص الخلود وتمنعه عن الروح فلا بد من اعتزال الدنيا وما فيها .

وهذا المضمون استمرار لفكر الصوت الأول الكئيب اليائس فاستمر وزن البسيط مع قلة زحاف الخبن واستمرار الدرب (فِعِلُن) وتستمر قافية الراء المضمومة مسبوقة بكسر يصعّب منها ليستمر أثرها فى الجو النفسى .

ويرد عليه الصوت المقابل :

ليس فى الغابات حزنٌ	لا ولا فيها الهمومْ
فإذا هب نسيـــمٌ	لم يجىء معه السمومْ

ليس حزنَ النفسِ إلا ظلٌّ وهمٌ لا يدومْ

وغيوم النفس تبدو من ثناياها النجومْ

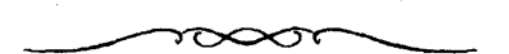
أعطنى الناى وغنِّ فالغنا يمحو المحَنْ

وأنين الناى يبقى بعد أن يفنى الزمنْ

وفى نفس الخط الذى أخذه هذا الصوت سابقاً تفنيد حجج الكآبة واعتزال الحياة فليس فى الحياة – رمزها الغابات – حزن أو هموم فالنسيم موجود ولا تصحبه رياح السموم، والحزن وهمٌ لا يستمر، ويستخدم الاستعارة المكنية ليزرع الأمل فى النفوس رغم الغيوم، وبعد الحيثيات تأتى التوصية بالغناء رمز التمتع فالمتعة تظل جميلة رغم هموم الحياة ومن هنا يتضح مبرر الاحتفاظ ببحر الرمل مجزوءاً مقصوراً مقيد الروى لمزيد من القفز فى خطوات قصيرة رشيقة .

وتستمر القصيدة على هذا المنوال، صوت يهاجم الدنيا ومظاهر السوء فيها من خمور وضياع للقيم الى المتاجرة بالدين الى ظلم وضياع للحقوق وغبن للشعوب الضعيفة ....، الى غير ذلك من مظاهر تدعو هذا الصوت الى كراهية الدنيا والاعتزال وتمنى الموت الى حيث عالم الروح فجاء هذا الصوت من وزن البسيط – الطويل التركيب – التام مع قافية طويلة موصولة أما الصوت الثانى المتفائل المنطلق الذى يفند كل هذه الظواهر ويدعو للبهجة فقد جاء على وزن الرمل المجزوء المقصور الضرب مع قافية مردوفة مقيدة الروى لمزيد من تقصير زمن النطق لتناسب الخطى المنطلقة الرشيقة .

ومن ثم فهناك مبرر فنى لاستعمال المقطوعات ومزج حالتين وزنيتين (تام ومجزوء واستعمال وزنين متمايزى التركيب والسمات وكل ذلك تم توظيفه بشكل ساعد على إبراز المضمون فى كل صوت وبالتالى فى القصيدة كلها .



ثانياً: في المهجر الجنوبي:

تعتبر القصيدة المقطوعية من أقوى الأشكال الشعرية في المهجر عموماً وفي الجنوب خصوصاً، ومنها على سبيل المثال، هذه القصيدة الطويلة البالغة مائتين وعشرين بيتاً في اثنين وعشرين مقطوعة بكل منها عشرة أبيات وهي بعنوان (المتنبي)[1] للشاعر زكي قنصل وقد كتبها في الذكرى الأربعين بعد الألف لوفاة المتنبي.

يقول مخاطباً المتنبي في المقطوعة الاولى :

هززتَ بعد ثباتٍ أمةَ العــربِ	هل يستفيقُ فتى الفتيان في حلبِ ؟
هل يشرئبُ لواءٌ كان مَسْرحهُ	بين السيوفِ ومرساهُ على الشهبِ ؟
يا شاعرَ الدّهرِ ضيّعنا حميتنــا	واسودّ ما ابيضّ من تاريخنا الذهبي
لا تعجبنّ لدمعٍ واعجــبنّ إذا	ضحكتُ في مأتمِ العلياءِ من طربِ
هنّا وهانت على الباغي كرامتُنا	وأصبحتْ أرضنا نهباً لمنتهــبِ
تقاذفتنا حُثالاتُ الورى أُكَــراً	ونحن في غفلةٍ عنهم وفي شغبِ
كأننا لم نكن بالأمس ناصيــةً	في ساحة الحربِ أو في حومة الأدبِ
أشكو همومي ولكنّ لم يمتْ أملي	كم فرّجَ البثُ ما استعصى من الكُرَبِ
إني لألمح في الآفاق بارقــةً	سبحانك اللهُ أكرمها عن الريَــبِ
يا من يعيبُ علينا أننا حطَــبٌ	النارَ والنورَ - لو فكرتَ - من حطبِ

(1) زكي قنصل، ألوان وألحان - بوانس ايرس، الأرضيتين - دار ميسلون للطباعة 1978م، ص 225 .

يتخذ الشاعر من المتنبى رمزاً للمجد العربى الغابر وللكرامة العربية أيام كانت ـ ويخاطبه مذكراً إياه بأيام الراية المرفوعة بين الشهب ويخبره بالكارثة فقد تغير الحال، وتقاسمتنا الذئاب وضاع اللواء فلا عجب من البكاء فى المأتم العربى ولكن الأمل موجود فإن كنا تحولنا الى حطب بلا ثمر ولا حياة فالحطب للنار والنور .

ومن ثم فالموضوع يتميز بالقوة والجدية وعمق الانفعال ويفتح المجال للشاعر ليعبر عن قدراته الفكرية وتمكّنه الشعرى،فالمقطوعة الأولى التى نحن بصددها تحمل فكرة واحدة وهى تلخيص الموقف العربى،ضياعٌ للمجد،تشتت وانقسام،الأملُ موجود .

وقد جاء أسلوب الشاعر قوياً رصيناً فى ألفاظه فصيحاً صافياً متنوعاً بين الخبر والإنشاء حسب مقتضيات المعنى بلا فرض ولا تعسف فالانشاء فى اول القصيدة للتمنى واستنهاض العزيمة ثم الخبر فى اقرار الحال العربية .

واتفاقاً مع جدية الغرض، ورصانة الاسلوب جاء وزن البسيط الثنائى التفعيل الطويل التركيب المتزن الايقاع ليحمل موجات الانفعال المتعقل الرزين ويحمل الأسلوب القوى المحكم العبارة والألفاظ ويزيدها عمقاً فى التأثير على المتلقى ورغم وجود زحاف الخبن فى تفعيلتى البحر إلا أنه لم يترك أثراً ملحوظاً فى إيقاعه أما فى العروض والضرب فكان كلاهما (فَعِلُن) مما زاد سرعة الوزن فى نهاية الاشطر وقد ساعد روى الباء المكسورة المسبوقة بحرف صامت على سرعةَ هذه النهاية فالباء حرف انفجارى وكونه مكسوراً وغير مردوف يجعله أصعب نطقاً وأقل زمناً مما يزيد سرعة نهاية البيت . وتأتى المقطوعة الثانية :

لم تهدأ الحرب بين العرب والروم	يا سيد الشعر مذ قالوا لها قومى
حق العروبة مهضوم فوا عجبا	أكل حق سواه غير مهضومِ ؟
ما شان سيرتها خسفٌ ولا صلفٌ	فكيف تقسو عليها ألسُنُ الشومِ ؟
آمنت با للّهِ كم أحيت سحائبها	حقلاً وكم أنعشت آمال محرومِ
وكم نفيأ مظلوم برحمتهـــــا	فهل تناهى اليها شكرُ مظلومِ ؟

جنى اليمين عليها واليسار معـــاً	كالليل يجمع بين الغُرب والبومِ
هذى المبادىء للواعين مهزلـــةٌ	لا فرقَ ما بينَ منــهومٍ ومنــهومِ
سيانُ فى نظرى من ماتَ من سَغَبٍ	ومن توفّى من سمٍّ و زقـــومِ
انى لأعجب ممن لا يبرُّ أخـــاً	وقد يؤاسى غريباً غير مفهـــومِ
ويستثير شؤونى زعمِ بعضِــهمُ	إن الحضارةَ جاءتنا من الـــرومِ

يأخذ الشاعر في هذه المقطوعة في سرد جانب من أحوال العرب التي بكى من أجلها فى المقطوعة السابقة فالحرب مستمرة من عشرات السنين بين العرب والروم – رمزَ كل قوى الاستعمال والمتآمرين لتمزيق العرب وتبديد عناصر قوتهم – وحقوق العرب – دون سائر الأمم مهضومة سياسياً واقتصادياً ودينياً رغم أنها لم تَظلِمْ يوماً أو تتجبرْ فقد اجتمع عليها الشرق والغرب منذ سايكس بيكو ووعد بلفور حتى عصر القوة الوحيدة فكلها تؤدى فى النهاية الى إفناء العرب والأكثر مرارة هو انتماء بعض العرب الى الغــرب – ورمــزه الــروم – زاعمــاً أنـه منبـع الحضــارة والتقـدم العلمـى والتكنولوجى .

المقطوعة تستمر على وزن البسيط مع تغيير الضرب الـى (فَعْلُنْ) مـع استمرار العروض على (فَعِلُن) عدا البيت الأول المصرع فوحّد عروضه مـع ضربـه (فَعْلُن) ومن ثم فهو ملتزم تماماً بالعروض. واستمرت القصيدة صافيةً الا من زحـاف الخبن في الحشو وعلةَ القطع في (فاعلن) وتحولت الي (فاعِل) أو (فَعْلُن) .

القافية تغيرت الى الميم المكسورة المسبوقة بحرف مد فأصبحت أكثر وضوحاً وطولاً وأيسر نطقاً من الروي السابق الباء المكسورة .

ومـن هنـا فقـد ارتفعـت نـبرة الشـاعر أكثر من المقطوعـة المتحسـرة السـابقة وأصبحت النبرة هنا خطابية الي حد ما مع الضرب والروى الجديدين ومن ثم يتضح أن المضمون واللهجة قد تغيرا مع تغيير الضـرب والروى ومـن هنـا فالشـاعر يبدو علـى وعى بإمكانات المقطوعة ولمزيد من التأكد نرى الثالثة .

ذكراكَ هاجت إلى الاوطانِ أشواقى	هل ننشف الدمعةَ الحرّى بأماقى ؟
يا شاعرَ الدهر هاضَ البَيْنُ أجنحتى	فإن شكوتُ فمن أعماقِ أعماقـى
مصيبتى أن قلبى لم يَعُقْ بـــداً	نُسدى إليه ولم يَحْنَثْ بميثـــاقِ
لم أبتهج بشقيقٍ عاد من سفـــرٍ	إلا ذكرتُ فأبكانى أخى الباقـــى
الشوق يزرعنى والشوقُ يحصدنى	ويحيِ اليس لداء الشوقِ من راقِ؟

ويستمر فى شكوى حنينه وشوقه الى الإلتقاء بأحبابه وشكوى زمانه الذى أتعبه دون جدوى .

هذه المقطوعة مستمرة على وزن البسيط مع استمرار الضرب (فَعْلُنْ) والعروض (فَعِلُن) عدا الاولى المصرعة ومن ثم لا تغيير فى موسيقى الوزن .

أما القافية فقد تغير رويها الى القاف وهى حلقية أصعب من سابقتها الميم وإن كان يخفف من صعوبتها سبقها بحرف الردف وهو الالف .

والتغيير الموسيقى فى هذا المقطع يتمثل فى كثرة حروف المد فد بلغت أربعة فى الشطر الاول وحده مما يزيد بطء الإيقاع ويبرز بكاء الشاعر على نفسه ويظهر ذلك فى ألفاظ (ذكراك - أوطان - اشواقى - آماقى - أعماقى ...... الخ)

يتأكد لدينا أن الشاعر على وعى تماماً بأن القصيدة العمودية ذات الضرب والروى الموحد طوالها،لا تلبى حاجته الى تغيير المضمون،مع تنويع الايقاع ليناسب كل مضمون فقد خصص كل مقطوعة لدفقة شعورية تحمل إتجاهاً معيناً ومع تغيير الأفكار كان يغير المقطوعة بضربها ورويها بحثاً عن أدوات جديدة .

ويتضح ذلك من استمرار التحليل لباقى القصيدة البالغة - كما قلنا - مائتين وعشرين بيتاً ولكن المجال يضيق عن تحليلها لاسيما بعد أن ظهر لنا وعى الشاعر بالشكل المقطوعى وإن كنا نسجل عدم ارتياحنا لفكرة تثبيت عدد المقطوعات فى عشرة أبيات ففى ذلك قسر أو إطالة للمضمون والأفضل عدم تحديد عدد الابيات وترك المضمون والعاطفة على سجيتها تحدد العدد .

وبالطبع لم تكن كل أشعار المهجر الجنوبى المقطوعية بهذه الرصانة، فهناك ما لا يرقى الى الشعر الرفيع مثل قصيدة إلياس قنصل (الى النواب) [١] وفيها يخاطب نواب الشعب قائلا :

يا جالسين على كراسى الحكم لستم نافعين
ماذا دهى أصواتكم بحت فبتم ساكتين
عهدى بكم قبل الجلوس على الدفاع مصممين
أوعدتم ليلاً فمزق وعدكم صبح مبين
أم غركم ذهب النيابة فالتهيتم بالرنين

فرغم صدق المضمون الا ان النثرية والسطحية تجعله لا يرقى الى مستوى التحليل

....

مزج حالتين

توسع كثيرون فى مزج الحالات الوزنية ومنهم إلياس فرحات فى قصيدة (يا حمامة) [٢] ويقول فيها :

يا عروس الروض يا ذات الجناح	يا حمامة
سافرى مصحوبة عند الصباح	بالسلامة
واحملى شكوى فؤاد ذى جراح	وهيامه

١) الياس قنصل . على مذابح الوطنية . م سابق ص ٢٦

٢) الياس فرحات . ديوان فرحات . مطبعة مجلة الشرق . سان باولو ١٩٣٢ ص٤٨

أسرعى من قال يشتد الهجيرْ		بالنـــزوحِ
واسبحى ما بين أمواج الأثيرْ		مثل روحى
وإذا لاح لك الروضُ النضيرْ		فاستريحـــى

ويستمر ستة مقطوعات أخرى بنفس النظام

القصيدة من وزن الرمل وقد استعملها بنظام شطرة كاملة يقابلها تفعيلة. المقطوعة الاولى جاءت بلا زحافات عدا القصر فى العروض والخبن فى التفعيلة المنفردة فى البيت الثالث وبالتالى لم تلتزم حالة سابقتيها المفردتين و المقطوعة الثانية كالسابقة غير انها بدون خبن .

ولكن هل هناك ضرورة فنية لتقسيم القصيدة افقيا الى مقطوعات ؟

لا نظن ذلك؛فكلتا المقطوعتان تحملان نفس الأوامر والتعليمات الى الحمامة (سافرى - احملى - أسرعى - اسبحى - استريحى) هذا من ناحية المضمون

ومن ناحية الايقاع استمر الضرب (التفعيلة الاخيرة المفردة) كما هو (فاعلاتن) فى المقطوعتين عدا الثالث أما العروض فاستمر (فاعلان) .

ومن ثم لم توجد دواع تتطلب التقسيم الى مقطوعات حيث أن الحال بقى إيقاعا ومضمونا كما هو،أما من الناحية الرأسية فما الذى أضافته الكلمة المنفردة الى المضمون ؟ إن تأمل جميع الكلمات المنفردة يظهر أنها زوائد تضمنها الشطر السابق وجاءت هى بلا داعٍ إلا الرغبة فى ادعاء التجديد .

مزج الاوزان

ربما تكون تقنية مزج الاوزان من أُعقد التقنيات فهو سلاح ذو حدين، وهو إضافة فنية تزيد ثراء القصيدة إذا تمكن الشاعر من استخدامه بمهارة والعكس صحيح

ونستعرض هذا النموذج من قصيدة (جميل)[1] للشاعر القروى يقول فيها مخاطباً صديقه المتوفَّى :

جميل نم نم هنيئــــاً	يا ليت نومك نومى
وأين موتة بـــــوم	من موتة كلّ يوم
زخرفتُ أجنحةَ الأحلامِ فإنطلقتْ	من الحنايا كأسراب الحساسيـــــن
حتى إذا بلغَتْ جنَّاتها وقعـــتْ	على غصونٍ... الأفاعى والثعابين

الشاعر هنا فى موقف رثاء عميق الحزن،ويخاطب الفقيد لكنه يعبر عن يأسه من حالة الوطن وتحطّم آماله فى الجهاد والنصر،على أيدى الخونة .

هذه المقطوعة - ومثلها باقى المقطوعات - تنقسم الى جزئين الأول يمثل حكماً أو رأياً أو موقفاً وجاء به على وزن المجتث وهو من الأوزان المجزوءة دائماً وهو هنا مناسب لموقف الكلام الحزين المقتضب،وجاء فى بيتين لا اكثر ثم يكون تفسير هذا الموقف ببيتين على وزن البسيط وهو من الأوزان هادئة الموسيقى التى لا يجوز جزءها أو شطرها وهو هنا مناسب لموقف تعليل الموقف الاول ومن ثم فتمييز كل صوت بروى مختلف يتضامن مع تغيير الوزن وحالته فى إبراز المعنى .

فى هذه المقطوعة يطلب أولاً من جميل المتوفَّى أن ينام هنيئاً ويتمنى أن يكون مكانه ميتاً ويحسده لأنه مات مرة لكن الشاعر الوطنى يموت كل يوم مرة .

وفى الجزء الثانى يتحدث عن أسباب ذلك موضحاً حاله اليائسة وأنه طالما حلم بيوم الجهاد والنصر لكنه كان واهماً بسبب العملاء وهنا يبرع فى توظيف الاستعارة المكنية والتشبيه التمثيلى بشكل موفق تماما يعبر عن جمال أمانيه وفظاعه الواقع .

وينتقل الى المقطوعة الثانية ولكن على لسان الفقيد

---

١) القروى م سابق ص ٢٢٨

صبراً فتى الشِّعر صبراً	سيُطْلِعُ الليلُ فجراً
إن مات مِثْلُكَ يائساً	فَمَنْ يُؤَمِّلُ نصراً ؟
ألست من راعت الدنيا حماسته	وجَلْجلتْ فى بواديها قصائدُهُ
إن صاح فى محفلٍ هب الجلوسُ به	عن المقاعدِ أو هبتْ مقاعـدُهُ

هنا مبرر للانتقال الى مقطوعة جديدة وهو انتقال الحديث لصوت آخر ليرد . ففى الجزء الأول يطلب منه الصبر فلا يجوز لمثله اليأس،وهذا الطلب على وزن المجتث ثم يذكّره بأمجاده وحماسته التى زلزلت الاجتماعات والندوات على وزن البسيط مع تغيير الضرب الى (فَعِلُن) بعد الخبن الذى لم يستخدم سواه وبقلة .

فى المقطوعة الثالثة يرد الشاعر :

جميل رحماك دَعْنِى	من القوافى العقيمة
جميل هل بعد فقد	الأوطان للشعر قيمة
جميل إنا هدرنا عمرنا عبثـاً	هل بعدُ من أملٍ يرجى فنكترثا
هيهات ! ما أنا من يبكى على جثثٍ	كسالفِ العهدِ أو يستنهضُ الجثثا

وبنفس النظام يكون الموقف على وزن المجتث وتفسيره على وزن البسيط لكنه هذه المرة يزيد بيتين لمزيد من التوضيح .

لو كان فينا حياة يا جميل لَـما	كانت تطولُ حياة المجرمين سنـةْ
الكل عندى سواء فى الجناية من	خان البلاد ومن أبقوا على الخونةْ

وتستمر القصيدة على هذا النظام ويختتمها بمقطوعة من بيتين على وزن البسيط يلخص موقفه من القضية .

ما ظفَّر الحقُّ فى الدنيا وسـوَّدَهُ   شىءٌ كتأييدِ أحرارٍ لأحـرارِ

عليك بالماء فاغسل ما استطعت فإن   لم ينفع الغسل فالتطهير بالنارِ!!

ومن ثم فهناك مبررٌ للشكل المقطوعى فكل مقطوعة لصوت مختلف ولم يكن ممكناً استخدام الشكل العمودى مثلاً وهناك مبرر لاستخدام وزنين فى المقطوعة الواحدة فوزن مجزوءٌ للموقف، ووزن أطول وتام لتبرير الموقف وشرح القضية وقد كان الشاعر موفقاً فى تغيير الروى مع تغيير الصوت والوزن فكل ذلك يبرز الحوار الجدلى ويجعل المضمون قائداً للقصيدة وأدواتها الايقاعية .

٣ - المــزدوج

فى سبيل فكاك الشاعر من أسر القصيدة العامودية، فقد لجأ إلى الشكل المقطوعى الذى عالجناه، ثم أراد الانطلاق أكثر إلى أشكال أكثر مرونة تناسب أفكاراً سريعة متلاحقة لا تكلفه مشقة البحث عن قافية، لعدد كبير الأبيات، ومن أبسط هذه الأشكال، المزدوج ونظامه أ أ، ب ب ، جـ جـ ..... الخ، والحقيقة أن هذا الشكل، لم يجد العنايـة الكافية من معظم الشعراء حيث أنه وُجِد أصلاً للمنظومات العلمية، كألفية ابن مالك فى النحو وغيرها.

أولاً: فى المهجر الشمالى:

لم يكن المزدوج فى المهجر الشمالى أسعد حظاً من الأشكال الأخرى فقد عومل باستخفاف كما نرى فى هذا النموذج بعنوان (الخمر والدنيا)[١] لايليا أبى ماضى وفيها يقول:

يشرب بنت الكرم بعض الناسِ　　　لكربةٍ فى النفس أو وسواسِ
وبعضهم لأنه قد ظفرا　　　وبعضهم لأنه قد خسرا
وبعضهم لأنه فى فرحٍ　　　وبعضهم لأنه فى ترحٍ

وهكذا يمضى فى نثريةً غريبة على شاعرنا الكبير، ولو كتبنا النص فى سطور متوالية ما تغير شيئ، ولكانت أقرب إلى المقامة، فلا الموضوع ولا الأفكار حركت شاعرية أبى ماضى المعروفة.

ثانياً : فى المهجر الجنوبى:

مثلما كان فى الشمال، لم يجد المزدوج حظاً فى الشيوع فى الجنوب، فجاء نادراً ومن أمثلته قصيدة (رحماك)[٢] للقروى وفيها يقول

رحماك بالمياء عودى　　　وانجزى حُرّ الوعودِ

---

(١) أبوماضى . الديوان ص ٤٧٩.

(٢) القروى . الديوان ص ٥٢٢.

منذ غبت بالمياهُ عنى فـرّ هـزار الأنـس منى

وبـدّلت تـلك الأغـانى وصوّحت روض الأمانى

فـالفجـر بالأنـواء شاكٍ والـزهـر بالأنـداء باك

وهكذا يستمر على هذه الشاكلة فى نظم سطحى يخلو من الصدق الفنى وهى من الرجز المجزوء المرفّل.

٤- المـربـع

كان المربع اكثر انتشاراً من المزدوج لأنه يعطى فرصة للتعبير عن أفكار سريعة.كما يعطى المجال لاظهار القدرة على تنويع القوافى

أولاً- فى المهجر الشمالى:

أ - الحالة الواحدة

حظى المربع باهتمام كبير وتراوحت حالاته بين درجات الإجادة وفى قصيدة (الأشباح الثلاثة) [1] لأبى ماضى يستخدم المربع، بشكل يناسب المضمون وهو الحكى أو القص، فهو يروى حلماً رآه، بقوله:

راودنى النومُ وما برحا حتى طأطأتُ له رأسى

أطبقتْ جفونى فانفتحا باب الرؤيا والوسواسِ

***

أبصرتُ كأنى فى موضعْ ما فيه غير الأرواحِ

فوقفتُ بعيداً أتطلعْ فلمحتُ ثلاثة أشباحِ

***

ولد يتهادى فى العشرِ وفتىً فى بُرْدِ العشرينا

والثالث شيخ فى طمرٍ ذو جسم يحكى العرجونا

---

(١) أبو ماضى . السابق ص ٤٦٨.

وهنا نرى شكل المربع مناسباً للقطات الحلم، يُصاحبه وزن المتدارك صاخب الإيقاع وإن كان يفقد سماته النغمية فيحول إلى(-ه-ه ...) كما في شطرة (باب الرؤيا والوسواس) النثرية القلقة التى جلب الشاعر لها القافية إجتلاباً وفرضاً.

ويتحسن الموقف كثيراً فى قصيدة (اغمض جفونك)[1] لميخائيل نعيمة حيث يعالج أسباب اليأس عند الإنسان، ويعالجها واحدة واحدة، بشكل المربع وفى هذه القصيدة ، يكرر نعيمة شطرة" اغمض جفونك تبصر" لتكون لازمة معنوية ومفتاحاً للمضمون تؤكد فكر الشاعر المتفاءل الذى يرى الإنسان يستطيع أن يصنع الأمل، برؤية الأمل وسط مظاهر اليأس والإحباط ويقول :

إذا سماؤك يوماً تحجبت بالغيومْ

اغمض جفونك تبصرْ تحت الغيوم نجومْ

***

والأرض تحتك إمّا توشّحت بالثلوجْ

اغمض جُفُونك تبصرْ تحت الثلوج مروجْ

***

وإن بُليتَ بداءٍ وقيلَ داءٌ عياءْ

اغمض جفونك تبصرْ فى الداء كلّ الدواءْ

ومن ثم فإن المربع بسرعة تنقله قد ناسب الأفكار المتنوعة المختصرة ساعده وزن المجتث السريع الايقاع المجزوء المقطوف.

---

(١) نعيمة . السابق ص ٩.

ب ـ مزج حالات وزنية

أما جبران فيحاول صياغة فلسفته ونظرته الشاملة للحياة في قصيدته (ماذا تقول الساقية)[1]

فيبدأ بمربع بقافية داخلية: أ ب

أ ب

سرتُ في الوادي وقد جاء الصباحْ معلناً سرّ وجودٍ لا يزولْ

فإذا ساقيةٌ بين البطاحْ تتغنى وتنادي وتقولْ

ومنذ البداية يظهر التكلف والتصنع في الأسلوب فالصباح لا يعلن وجود لا يزول ومثلها الشطرة الرابعة فالغناء لا يتفق مع النداء ومع القول، وواضح أن الشطرتين الثانية والرابعة مجلوبتين غصباً من أجل القافية.

ويبدأ في سرد ما يقوله على لسان الساقية في نسق: أ ب جـ / أ ب جـ

ما الحياةُ بالهناءِ إنما العيش نزوعٌ ومرامْ

ما المماتُ بالفناءِ إنما الموت قنوطٌ وسقامْ

الشاعر يبدأ بنفي خبر عن مبتدأ، ثم يثبت خبراً أخر لهذا المبتدأ، والمفروض أنه ينفي خبراً شائعاً ليؤكد عكسه أو يفنده، فإذ كان البعض يرى أن الحياة هي هناء دائم فإن الشاعر يرى أنها كفاح وسعي، وهذا مفهوم، ولكن لم يوجد من يدعي أن الموت غناء، حتى يكلف الشاعر نفسه مشقة الرد عليه، بالإضافة إلى أن رؤية الموت يأساً ومرضاً تتعارض مع مضمون باقي القصيدة، ولكنها القوافي المتكلفة التي فرضها الشاعر فرضا. ويستمر الشاعر:

ما الحكيم بالكلامْ بل بسرٍ ينطوي تحت الكلامْ
ما العظيم بالمقامْ إنما المجد لمن يأبى المقامْ

---

(١) جبران . السابق ص ٦١٥ .

وهنا يفقد المربع علة وجوده فإذا كان المربع السابق يتحدث عن (الحياة - الممات) أي نقيضين مما برر استخدام المربع ليربط النقيضين.فإن الحكيم ليس مضاداً للعظيم ومن هنا لا ضرورة لاستخدام المربع أصلاً فضلا عن ارهاق ذهنه بالقوافي، مما ألزمه ما لا يلزم، من المفردات والجمل المتناقضة التي يزدحم بها باقي القصيدة.

ولكنه يتخلص من كل الأثقال والقيود في قصيدة (اغنية الليل) [1] الذي يقول فيها:

سَكَنَ الليل وفي ثوب السكونْ　　تختبي الأحلامْ

وسَعَى البدر وللبدر عيونْ　　ترصد الأيامْ

***

فتعالي، يا ابنة الحقل نزورْ　　كرمة العشاقْ

علّنا نطفي بذياك العصيرْ　　حرقة الأشواقْ

***

اسمعي البلبل ما بين الحقولْ　　يسكب الألحانْ

في فضاء نفخت فيه التلولْ　　نسمة الريحانْ

من هذا الجزء نجد مبرراً لفصل تفعيلةَ من الرمل في شطر؛ فهي تقدم المعنى للجملة السابقة، وبدون هذا الجزء الصغير (التفعيلة المرفلة) يكون معنى الشطر الأول مبتوراً، ففي ثوب السكون لم يكتمل المعنى، ويكتمل بجملة تختفي الأحلام، ومثلها للبدر عيون ترصد الأيام، وكذلك تعالي نزور كرم العشاق، علّنا نطفي حرمة الأشواق، اسمعي البلبل يسكبْ الالحان، وهكذا فالجزء الثاني في كل بيت، مطلوب تماما

---

(١) السابق ص ٦٠٥ وأنظر د. عبد القادر القط م سابق ص ٢٦٢ .

للمضمون وجاء الايقاع ليلبى هذا الطلب فى شكل تفعيلة واحدة هذا من الزاوية الرأسية.

أما من الزاوية الأفقية، فكل مربع يعالج فكرة أو زاوية فالمربع الأول يمهد بوصف الموقف، فالليل سكن، والبدر سعى، والثانى يناجى المحبوبة ليطفئ حرقة الأشواق، والثالث يصف جمال الكون وجمال ألحان البلبل، ونسمة الريحان وهكذا فى باقى المربعات احتلت كل منها فكرة متميزة.

أما الوزن فهو الرمل، وهو بحر أحادى التفعيله فتماوج الإيقاع (سبب - وتد - سبب) يناسب بهجة المضمون وطرب الانفعال وساعد على غنائية القصيدة الروى المقيد المردوف دائماً.

أما المزج بين أكثر من حالة، فنجد له نموذجا جيداً لدى ميخائيل نعيمة فى قصيدته (ابتهالات)[1] ويقول فيها:

كحّل اللهم عينى

بشعاع من ضياك

كى تراك

فى جميع الخلق: فى دود القبورْ فى نسور الجو فى موج البحارْ

فى صهاريج البرارى فى الزهورْ فى الكلا، فى التبر فى رمل القفارْ

فى قروح البرص فى وجه السليمْ فى يد القاتل فى نجع القتيلْ

فى سرير العُرس فى نعش العظيمْ فى يد المحسن فى كف البخيلْ

---

(١) نعيمه السابق ص٣٥ وانظر حولها القط السابق ص٢٨٣، وبلبع السابق ص٢٩٣.

في فؤاد الشيخ في روح الصغير في إدعا العالم في جهل الجهول
في غنى المثرى وفي فقر الفقير في قذى العاهر في طهر البتول
وإذا ما ساورتها سكنة النوم العميق
فاغمض اللهم جفنيها إلى أن تستفيق

هذه هى المقطوعة الأولى من القصيدة وقد خصصها الشاعر لزاوية البصر كما خصص أخرى للسمع وأخرى للنطق والأخيرة للقلب وهى عادة الشماليين عموما فى الفكر المنظّم.

تبدأ المقطوعة بأربع تفعيلات من الرمل على سطرين ثم تفعيلةَ على سطر تربطها قافيةَ من التفعيلة الرابعة السابقةَ يليها مباشرة، وهو نفس النظام فى مقدمة باقى المقطوعات، ومن حيث المضمون - فى المقدمة - فهى دعاء إلى الله أن ينير عينهُ لكى يراه فى جميع الخلق، ثم يعدد جميع المخلوقات من طيوروبحار وزهور وجميع حالات الإنسان من مرض وصحةَ وصِغر وكِبر وطاعة ومعصيةَ.

والحقيقة أن استخدام المربع هنا لم يكن له داع إلا التيسير فقط فقد كان يستطيع أن يعدد كل ذلك فى مقطوعة موحدة القافية مثلاً دون إخلال بمضمون أو ترابط. أما أما الختام، فهو مربع جيد من مجزوء الرمل المدور، البيت الأول فيه أداة الشرط(إذا) وفعلها والشطر الثانى جواب الشرط ومن هنا فإيقاع المربع وشكله منطبق تماما كمَّاً وكيفاً على مضمونه، حيث أراد الشاعر الدعاء إلى الله أن يجنبه العمى عن وجود الله فى الخلق كما ترى نظرتهم إلى الكون، فكافة المخلوقات فى الكون روح واحد والإنسان - خاصه الشاعر - فى كل حالاته فيه روح الكون وإرادة خالقه وجماله ومن ثم فالشاعر موفق فى النسق العام للمقطوعة؛ يبدأ بالدعاء ثم يسرد تفاصيل الكون التى تمثل روحاً واحدة - كما يرى الشاعر - ثم يدعو الله أن يجنبه نكران هذه الأيات وقد جاءت على الرمل التام لتستوعب التفاصيل التى يسردها.

أما فى آليات القصيدة - وهو المربع - فلم يكن هناك مبرر لا ستخدامه فى متن المقطوعة أما فى الدعاء الأخير فهو موفق تماماً خاصة وقد جعله من المجزوء المدور ليلائم الدعاء المختصر وهذا ما ينطبق على باقى مقطوعات القصيدة الثلاث.

****

ثانياً : المهجر الجنوبى

أ – الحالة الواحدة :

يعطي المربع الفرصة لاظهار بعض تنويع القوافي وإن كانت أحياناً بلا عمق أو توظيف جيد يفيد المضمون ومن هذه الأمثلة هذه القصيدة للقروى بعنوان (الثور)[1] ونسقها : أ ب ، ب أ ، ويقول فيها

عَبَدَتْكَ الورى عصوراً طوالاً   وأقاموا لك التماثيل تترى

ينحرون الدمى ببابك نحراً   ويصلون رهبة وجلالا

***

أيها الثور كيف حالك أصبح   بعد ذاك التمجيد والإكرامِ

سرق المجد منك بعض الأنامِ   فهو ثور لكن له الناس تفلح

ومثله فى الخلو من الشاعرية قول الياس فرحات فى قصيدة (خمرة الحب)[2] ونسقها أ ب ، أ ب :

خمرة الحب اسقنيها   همُّ قلبي تنسينيه

عيشة لا حبَّ فيها   جدولٌ لا ماءَ فيه

القروى

(١) السابق ص١١٦.

(٢) الياس فرحات، ديوان فرحات،ص٩٥.

ويزيد القروى الأمر تعقيداً وسوءاً بمحاولة تطوير المربع فى قصيدته(خلوة فى كرم)[1] ونسقها: أ ب جـ ، أ ب جـ .

يا حبـذا الأمسُ فى خلوة الكرومْ ونشوة السمرْ

إذ نامت الشمسُ وهبت النجـومْ تغازل القمرْ

***

لمَّا غمرتِ الطـورْ بشدوك الحنـونْ وعطرك الفواحْ

والبدر صب النورْ لنشرب العيـونْ وتسكر الأرواحْ

ويناف‍سه فى ذلك التلاعب الساذج بالقوافى رياض المعلوف فى قصيدة (الهـزار المنتحر)[2] ومنها

كنت طلق الجناح غير مقيد ياهزارى

تختال بين الغصون

أسرتك الأقفاص كم تنهد فى جوارى

بحرقة وشجون

وواضح أنه تغيير فى (رص) الكلمات فهى من وزن الخفيف ويجب وضع الجزء الأخير بجوار سابقه ليكمل الشطر.

والحقيقة أن هناك نماذجَ أخرى جيدة استطاع الشاعر توظيف الدوبيت ـ أحد اشكال المربع ـ مستغلاً قدرته على التنويع فى القوافى فى تحميلها افكاراً سريعةً متلاحقة وجيدة

---

(١) القروى، الديوان، ص٥٦٣.

(٢) رياض المعلوف، ديوان خيالات، دار الطباعة والنشر العربية، سان باولو١٩٤٥،ص٢٦.

ومنها قصيدة زكي قنصل بعنوان (رجعي)[1] يقول فيها

أنا يا قومي رجعيٌّ	ألا فلتشهد الدنيا
غسلتُ القلبَ من حمأٍ	ومن شهواته الدنيا
أحِبُّ الناسَ لا حقد	يساورني على أحدِ
جميع الخلق إخواني	وكلُّ محلةٍ بلدي

***

أنا يا قوم رجعيٌّ	أجرُّ سلاسلَ الماضي
إذا استشفيتُ من مرض	تضاعف رقم أمراضي
بكى جاري فلم أضحكْ	ولم أشمت بآفته
أليست ذنبه ذنبي	ألا أجري لغايته

***

أنا يا قوم رجعيٌّ	أقدّس حرمة الفكرِ
إلى النيران ديواني	إذا المريض كم شعري
أردُّ العنفَ بالحسنى	ولا أقسو على قاسي
إذا المرتزك صهبائي	فليس العيب في الكاس

وهكذا تستمر القصيدة الطويلة البالغة ثمانية وثمانين بيتا في اثنتين وعشرين مقطوعة يصدرها جميعا بجملة (أنا ياقوم رجعي) ، ويبدو أن الشاعر ـ وقد كان من

---

(١) ذكي قنصل، السابق، ص١٧.

آخر الباقين على قيد الحياة حيث توفى ١٩٩٤م، كان يُتَّهم بالرجعية والتمسك بالتقاليد الشعرية والاجتماعية فكان يعتز بهذه التهمة والطريف أنه صدَّر ديوانه (ألوان وألحان) بعبارة (شعر قديم رجعى).

وقد وظف الشاعر شكل المربع بجعل كل مربعين (أربعة ابيات) مقطوعة تبدأ بعبارة (أنا ياقوم رجعى) لتكون محوراً للمضمون ومفتاحاً وليوضح مبادئه التى يُتَّهم من أجلها بالرجعية وخصص كل مقطوعة لفكرة معينة.

فى المقطوعة الأولى يعلن للدنيا أنه سعيد برجعيته إن كانت بسبب سمو أُخلاقه وعدم حقده على أحد وحبه لكافة الخلق والبلاد.والثانية يعلن تمسكه بقيم الماضى وكلما حاول التخلص من قيمه زاد تمسكاً بها،لايشمت بأحد فالكل رفاق فى الحياة وما بعدها.وفى الثالثة احترامه للجميع، لا يعرف العنف أو القسوة فى التعامل وهكذا فى كل مقطوعة يوضح فكرة واحدة حتى نهاية القصيدة.

واضح أن الشاعرَ منفعل فى رفضه لهذه التهمةَ ومنفعل فى تفنيدها بكل الحجج والبراهين - فهو يتأملها ولا يرد عليها بحزن عميق ولكنْ أفكار متلاحقة متدفقةَ ومن هنا اختار وزنا واضح النغم سريع الخفقات قصير، وهو وزن الهزج الذى لا يأتى إلا مجزوءا وكان موفقاً فى هذا، يزيد توفيقه باختيار هذا الشكل البسيط الذى لا يحمله عناء التوقف للبحث عن كلمات للقوافى فكل ما يلزم كلمتين بروى واحد وهذا لا يمثل أُدنى عائق أمام شاعر فى حجم زكى قنصل وقد رأينا قصيدته الطويلة الرصينةَ (المتنبى)

ويزيد من سرعة الإيقاع وسلاسته، الأُسلوب السهل المتدفق بلا تكلف فى بيان أو بديع ، فالجمل قصيرة وسريعة ،تتوافق مع الوزن السريع الخطى ومع الشكل المرن البسيط خاصة وإن الشاعر لم يهتم بالتلاعب بالقوافى الداخلية ومن ثم فهناك توفيق فى توظيف هذا الشكل مع باقى عناصر الايقاع لخدمة مضمون القصيدة .

وتعتبر الملاحم الشعرية من الأغراض الشعرية المناسبة لشكل المربع ومنها ملحمة بعنوان (رشيد ايوب)[1] للشاعر القروى وواضح أنها على نسق رسالة الزوابع والتوابع لابن شهيد وقد استغل شكل المربع فى بداية الملحمة وفيها يقول:

هلمّ بنا حان وقت السفرْ إلى أين؟ من أنت؟ ماذا تريدْ؟
أنا من ينفّذ حكم القدر أريد الرشيد، ألست الرشيدْ؟

***

بلى! مرحبا يا بشير السلام لقد جئت والله فى الموعد
هلمّ هلم نهدّ الخيام ونرحل إلى الوطن الأبعد
ويانازلين بوادى الدموع إلى الملتقى يا أحب الصحابْ
تأهب درويشكم للرجوع وهمّ البراق بشق السحابْ

وهنا يتضح أن شكل المربع مناسب تماما للقطا ت السريعة وللحوار السريع فى لحظات الموت ، فملك الموت لا يرجى منه حديث طويل، وكذلك الشخص الموعود تكون كلماته قصيرة موجزة، لا تركيز لديه، فجاء مربع للرد ومربع لوداع الأحبة ولا نكاد نشعر بوجود القافية الداخلية لأنها طبيعية تمامًا، لا تكلف ولا جلب أو فرض لكلماتها. وفى موقف سريع الانفعال كهذا كان من الطبيعى استعمال وزن المتقارب البسيط التركيب العالى الإيقاع والدقات (وتد - سبب - وتد - سبب ...) ليناسب وقت المفاجأة والفزع ،ومن ثم ،فقد تم توظيف المربع ليناسب الموقف المضمون.

(١) القروى ، الديوان، ص٤٩٠.

ب ـ مزج الحالات والأوزان :

من النماذج الجيدة لمزج المربع والمزدوج من ناحية، والتام والمجزوء من ناحية أخرى، وبين وزنين من ناحية ثالثة، هذه القصيدة لإلياس فرحات ضمن ديوانه (أحلام الراعى) بعنوان (سلام الغاب) [1]

والقصيدة كباقى الديوان عبارة عن حلم يرويه الشاعر ـ منقمصا شخصية الراعى ـ عن موقف حدث له ولأغنامه، والقصيدة مليئة بالرموز الغامضة وربما كان الراعى هنا رمزاً للمستعمر أو المنتفعين من الحكام، والأغنام رمزاً للشعب والعصا السحرية رمزاً لقدرات الشعب الكامنه، وثرواته التى يسخرها الحاكم كيفما شاء، واهما الشعب إن ذلك لمصلحته. ويبدأ الراعى فى القص والتمهيد.

أخرجتُ شائى إلى المراعى　　　والفجرُ يحبو على السهولِ

والزهر واعٍ وغير واعٍ　　　والطير كالزهر فى الذهولِ

***

عَصَاتى تروى حديثَ موسى　　　كما تلقته من عصاه

تلميذة نالت الدروسا　　　من شيخة السّحر فى حماه

ثم تستمر خمسة مربعات من عشرة أبيات أخرى على نفس الوزن (مخلع البسيط) وهو بحر فيه من البسيط بقايا هدوء، مع سرعة أحدثها تعديل (مستفعلن) إلى (فعولن) مع حذف تفعيلة كاملة، الأفكار أو اللقطات السريعة للحكى ناسبت شكل المربع فالراعى يحكى عن خروجه بأغنامه فجراً ويصف عصاته السحرية الأصيلةَ التى تعلمت السحر من عصا موسى عليه السلام.

وفجأة (يتكهرب) الجو وينتفض مزعوراً لا كتشافه غياب خروف من القطيع فيهزُّ العصا السحرية مستدعيا خادمها العفريت (غضروف)

---

(١) الياس فرحات، احلام الراعى، دار العلم للملايين، بيروت ط٢ ١٩٦٢م، ص٣٩.

عصاي ذات الأصلْ هززتها كالنصلْ

وصحتُ بالغضروفْ فجاءَ كالملهوفْ

بـــــارقة عينـــــاه واقفة أذنــــاه

ويستمر ستة وعشرين بيتا أخر على نفس الوزن (مجزوء الرجز) و شكل المزدوج يحكى فى فزع حتى يعود غضروف بالخروف الضال.

وفى حالة الفزع هذه، كان الموقف أسرع من المربع، ومن مخلع البسيط فكان المزدوج من مجزوء الرجز ليعبر عن التوتر والقلق فلا وقت لمزيد من القوافى الموحدة وإن كانت فى المربع، فالمزدوج أسرع ومجزوء الرجز أقصر، وأعلى ايقاعاً، من مخلع البسيط وحين يعود العفريت (غضروف) بالخروف الضال يعود الهدوء ويستمر الراعى فى سيره.

سرتُ أمام الشاء فى كفّى العصا والشاء خلفى دُرَرٌ نظيمة

وخلفها الغضروف إن رأس عصا طوّعه بالوثبة الحكيمة

سرت بها من ساحة المراح أبغى لها المرعى الخصيب الزاهى

فى بقعة باسقة الأدواح وافرة الظلال والمياه

عاد الهدوء بعد عودة الخروف الضال فكان التخلى عن الفزع السابق وعن المزدوج وعن مجزوء الرجز، ليكون الرجز كاملاً تاماً فى شكل المربع المرن المناسب لتنقلات القاص بين لقطاته، وفجأة يطير صوابه خوفاً ورعباً

الذئب ياغضروفْ الذئب ياغضروفْ

فاثبت وكن على حذرْ ولا تغب ها قد ظهرْ

هنا عاد للتوتر والمزدوج ومجزوء الرجز مستعداً لحرب شرسةَ مع الذئب ومحمساً الغضروف، ممنيًا إياه بالخلود فى حالتى النصر أو الشهادة وتنشب المعركة.

وأقبل الأطلسُ لا   يقبـــل إلا الحمــلا

فلم يصب إلا عصا   تدقُّ أُصلب الحصى

وأنيباً حـــداداً   تحطــم البــولادا

وانتهت المعركه وحالة الطوارئ بموت الذئب وانتصار الغضروف وعاد الهدوء

وجـاء غضـروف يهـز الـزنبا   تيهـاً ويعـدو نابحاً تهديدا

وهـو لو استطاعا لغنى طـربا   مفتخراً أن قد أخاف السيدا

فقلت يا غضروف هذا المرعى   غيـر أمــين فلنقم سـريعـا

فقد يكـون للخبيث رجعـى   وآلـه وقـومه جميعـاً

ويمضى متحدثاً عن وجوب الحذر من الغدر فى كل مكان وكيف أن الغدر فى المدينة يتشح بالسلام والعِفَّة.

وتتدخل النعجة مستنكرة قتل الذئب وهوجائع يريد الطعام، بينما الإنسان يقتل ويغدر فى كل الحالات، فانفعل الراعى غاضباً موبخاً يذكّرها بأفضاله:

ألستُ من رباكِ   ومن حمى حماكِ

هلّا ذكرتِ الذئبا   ويومه العصيبا

وترد الشاة مفندة إدعاءاته بلهجة واثقة معتدلة

فاصفرت غيظاً وقالت تدّعى   حمـايتـى يا أيها المُـرائى

وأنت لو عجلتَ يومَ مصرعى   سمعتَ فـى حشرجتى ثنائـى

تنهمُ الذئابُ بالحمـلانِ   وأنت أخـزاها وأقسى عمـلا

يا أيها الجانى وابن الجانى   يا متكلى فى كل عام... حملا

ويزيد الانفعال بالشاة ! فقد تذكرت ابنها - أضحية العام الماضى - وكيف ذُبح وعُلِّق وسُلخ وانهالت عليه الأيدى النهمة ففقدت الرشد وانطلقت تصرخ:

واحملى !واحملى!	وابهجتى وأملى
لمريبق لى بعدك	ما يذهب الألما
حتى متى ياناس	تعلوكم الأدناس
ياشر خلق البارى	لاتشتموا الضوارى
صلاتكم هباء	ودينكم رياء
وبينكم كُتَّاب	تفضلها الكلاب

من هذا القدر الذى عرضناه باختصار، يتبين وعى الشاعر، وإحساسه بأدواته الايقاعية، فقد استخدم وزنين هما مخلع البسيط والرجز بحالتين تامًا ومجزوءًا وشكلين هما المربع والمزدوج. فعند بداية القص، لا يوجد توتر، وانفعال بل اعتدال، مثّله مخلع البسيط المتزن القصير نوعاً مع المربع المناسب للقطات القص. وفى مواقف التوتر العالى والخوف والفزع والإنفعال بالصراخ يكون المزدوج فى رجز مجزوء محذوذ الضرب ومن ثم فقد كانت الأدوات الايقاعية فى خدمة الموقف تماماً.

٥- المسمطات

الحقيقة أن المسمطات بشكل عام لم تجد الاهتمام العميق والتوظيف الفنى الجيد من شعراء المهجر عموماً فقد نظموها نظماً يخلو غالباً من الشاعرية إلا ما ندر وسنحاول الوقوف على المقبول منها.

أولاً - المهجر الشمالى :

من المسمطات الثلاثية الجيدة مسمط (يانفس)[1] لجبران خليل جبران يقول فيها :

يانفس لولا مطمعى بالخلدِ ما كنتُ أعى

لحناً تغنيه الدهورْ

***

بل كنتُ أنهى حاضرى قسراً فيغدو ظاهرى

سراً تواريه القبورْ

يانفس لو لم أغتسلْ بالدمعِ أو لم يكتحلْ

جفنى بأشباحِ السقامْ

لعشتُ أعمى وعلى بصيرتى ظفرٌ فلا

أرى سوى وجهِ الظلامْ

ويستمر هكذا فالشاعر متفائل سعيد بطموحه وكفاحه ويخاطب نفسه التى سئمت الكفاح والتحمل وقد خصص الفقرة الأولى لمخاطبة نفسه لاقناعها بضرورة الكفاح والأمل لأنه هو الذى يظهر جمال الحياة وفى الفقرة الثانية يظهر العكس، فبدون الأمل والطموح لكان قد انتحر.

ومن ثم نرى أن الفقرتين تعالجان فكرة واحدة هى ضرورة الأمل، ولذلك فقد ربط بينهما

---

(١) جبران السابق ص٥٦٨، وانظر النقط، م سابق ص٢٢٦.

بقافية واحدة لقفل المسمط فى هذين الفقرتين.
فى الثالثة يدافع عن آلامه ومرضه لأنها هى التى تظهر قيمة السعادة والجمال، فالفقرة الثالثة هى فعل الشرط المنفى (لو لم أغتسل) والرابعة جواب الشرط (لعشت أعمى) فالترابط بينهما فى المضمون هو الذى سوّغ ربطهما بقافية واحدة

الوزن هو الرجز المجزوء الذى يلائم تفاؤل الشاعر وبهجته، والقوافى غير متكلفة ويبدو فيها وعى الشاعر بأن ياء المتكلم لا تصلح للروى فالتزم قبله حرفاً أخر هو الروى، الأسلوب - على غير عادتهم فى المسمطات - عميق الفكر رصين اللغة، والمسمط ككل جيد ومتناسق العناصر أما المسمطات الرباعية فهى اكثر انتشاراً من سابقتها الثلاثية وإن كانت لا تخلو من المصنوع والجيد.

فمن أمثلتها المتكلفة قصيدة (بنت الدوالى) [1] لأبى ماضى يقول فيها :

هاتِ اسقنى بالقدحِ الكبير
صفراء لون الذهب المصهور
كأنها فى أكؤس البلور
شعلة نار فى بقايا نور

وواضح اللهاث وراء القافية وجلبها اجتلابا فى كلمات لا تضيف شيئاً للمعنى ككلمتى (الكبير - المصهور) كما أن الشطر الأخير (عامود المسمط) يكتنفه الغموض المتكلف من اجل القافية.

ولكن أبا ماضى يتحفنا بمسمطة رباعية يتيه بها شعر المهجر على الإطلاق وهى قصيدة (الطلاسم) [2] تلك الثمرة الجميلة التى أنتجتها شخصيته المتأملة المفكرة وموهبته الشعرية الناضجة ففى هذه القصيدة يعبر الشاعر عن غموض الكون والحياة بكل ما فيها وغموض الإنسان فى حياته وما يعتريها، منذ بدايتها حتى نهايتها.

---

(١) أبو ماضى السابق، ص٣٧٣.
(٢) السابق ص١٩١، وانظر بلبع السابق، ص٣٢٠.

والشاعر هنا يوظف المسمط أروع توظيف فقد استغل عامود المسمط في ترجيع صدى ما في نفسه وتكرار ما وصل اليه نتيجة تساؤله في كل زاوية من زوايا التفكير ولو استعمل الشاعر أي شكل شعري آخر كالعمودي أو المقطوعي أو الموشح مثلا ماوصل إلى هذا الإخراج البديع الذي يجعل الإيقاع والمعنى وجهان لعملة واحدة بلا تعسّف لأحدهما على حساب الآخر.

يقول أبو ماضي في (الطلاسم) :

جئتُ، لا أعلمُ من أين، ولكني أتيتُ
ولقد أبصرت قدامي طريقا فمشيتُ
وسأبقى ماشيا أن شئت هذا أم أبيتُ
كيف جئتُ؟ كيف أبصرت طريقي؟
لستُ أدري

أجديدٌ أم قديم أنا في هذا الوجودْ؟
هل أنا حر طليق أم أسيرٌ في قيودْ؟
هل أنا قائد نفسي في حياتي أم مقودْ؟
أتمنى أنني أدري ولكنْ
لستُ أدري

وطريقي، ما طريقي؟ أطويل" أم قصيرْ؟
هل أنا أصْعَدُ أم أهبط فيه وأغورْ؟
أأنا السائر في الدرب أم الدرب يسيرْ؟

أم كلانا واقف والدهر يجرى ؟

لست أدرى

ليت شعرى وأنا فى عالم الغيب الأمينْ

أترانى كنت أدرى أننى فيه دفينْ ؟

وبأنى سوف أبدو وبأنى سأكونْ ؟

أم ترانى كنت لا أدرك شيئاً ؟

لست أدرى

أترانى قبلما أصبحتُ إنساناً سويا

أترانى كنت محوًا ؟ أم ترانى كنت شيا ؟

ألهذا اللغز حلٌّ أم سيبقى أبديا ؟

لست أدرى .... ولماذا لست أدرى

لست أدرى

وتستمر حتى تبلغ واحداً وسبعين مقطوعة على نفس الشاكلة - مكونةً أطوال قصائد المهجر على الإطلاق - مخصصا كل مجموعة مقطوعات لفكرة رئيسية تتجزأ إلى زوايا أصغر، خص كل زاوية بمقطوعة منفصلةً، فقد خصص مجموعة مقطوعات لمخاطبة البحر ومجموعة للدير وهكذا.

فى هذه المجموعة التى عرضناها، يتحدث الشاعر عن لغز الوجود وفى المقطوعة الأولى يتأمل البداية كيف جاء ومن أين وكيف أبصر طريقه المفروض عليه لكنه بعد التساؤل يجد أنه ليس يدرى.

فى الثانية زاوية أخرى هل الإنسان ـ كشخص ـ كان له وجود سابق على ميلاده هل الإنسان مسير أم مخير، ويقرر مرة أخرى أنه لا يدرى. فى الثالثة تساءل عن المستقبل، هل الطريق المفروض صعب أم سهل هل هو طريق للمجد أم المهانةَ وهل الإنسان واقف والأحداث تمر أم الاحداث كائنةَ ونحن نمر عليها أم الاثنان ثابتان والأيام تمر عليهما لا يدرى.

ويعود للماضى فى الرابعة،وقبل الميلاد، هل كان يعلم شيئا عن نفسه أو يعلم أنه سيكون، لا يدرى،وفى الخامسةَ قبل الميلاد أيضاً ولكن بزاوية أخرى هل كان عدمًا أم شيئا،لا يدرى. ومن ثم فإن تقنية المسمط كمقطوعات مناسبة تماماً للأفكار السريعةَ المتمايزة وقد كان من الممكن أن تقوم قصيدة المقطوعات أو المربعات مثلا، بهذه المهمة ولكن الذى جعل المسمط أُنسبها هو وجود اللازمة المتكررة التى تجسد الموقف الفكرى وهى الشطرة الأخيرة فى كل مقطوعة من المسمط ولو تخلى عنها الشاعر لفقدت التجربة عنصراً ثريا يوضح الركن البارز فى تفكير الشاعر فى كل زاوية فكرية وهذا العنصر هو النتيجة المتكررة (لست أدرى).

والشاعر من حيث الانفعال، يتأمل فى حيرة ويتساءل فى تأمل، وهذا التأمل الحائر لا يمكن وصفه بالحزن ولا يمكن وصفه بالسعادة، ولكنه تأمل فكرى فى شكل موجات حائرة تهتم كل موجة بركن فكرى وتستغرق، هذه الموجة أو هذه الدفقه هذا الركن، ومن هنا فقد جاء الشكل مُصاغا فى وزن الرمل وهو وزن ـ كما سبق أن أو ضحنا ـ أحادى التفعيلةَ لكنه متماوج أى يخلو من النقرات العالية المفاجئة نسبيا فتركيبه (سبب ـ وتد ـ سبب) (سبب ـ وتد ـ سبب ... الخ) ويمكن تصويرة هكذا ([illegible] أو [illegible]) ومن ثم فهو لا يتميز بنقرات سريعةَ منفصلةَ بل بتدرجها مما جعل هذا البحر يميل للانسيابيةَ وهو هنا مناسب لدرجة انفعال الشاعر الخاليةَ من الخفةَ والقفزَ ومن الكآبة والخمول.

وقد جاءت الحالة الوزنية هى المجزوء المدور لتناسب الموجةَ الحائرة من الأسئلة المتدفقةَ فلا مجال لقسمها شطرين أو لوقفةَ داخليةَ مكررة ومفروضة ولكن فكر متصل

وأسئلة متواصلة ناسبها المجزوء المدور من ناحية وناسبها عدد أربعة أبيات من ناحية أخرى، فهى وقفة معتدلة لا قصيرة لاهثة ولا طويلة فاحصة تلهى عن غيرها.

وقد جاءت الزحافات كلها فى صورة واحدة هى الخبن وقد كان منتشراً لم يخلُ منه بيت على الإطلاق بل كان ينزل بمعظم التفعيلات الأربع غالبا وقد زاد هذا من سرعة الايقاع بتغيير مقطع طويل إلى قصير مما يقلل زمن النطق به من ناحية ويجعله مجاوراً لمقطع قصير ثم مقطع طويل، فجمع ثلاث مقاطع متصلة تزيد تدفق الكلام ونجده مثلاً فى (أأنا السائر فى الدرب أم الدرب يسير) وقد ساعد العطف إلى جوار التدوير – على ترابط المقطوعة، فحروف العطف تنتشر سواء فى أوائل الأبيات أو وسطها لتحول كل مقطوعة إلى فقرة متواصلة دفقة واحدة تستغرقها الفكرة الغامضة وبعد انتهاء الدفقة نجد المحصلة النهائية (لست أدرى) ويمكن اعتبار تفعيلة (لست أدرى) هى المحور متعدد الزوايا أو المركز للدائرة تنطلق منه أشعة التفكير إلى زاوية التأمل ثم ترتد إليه ثم تنطلق إلى غيره لتعود لنفس الحقيقة. ولقد كان لتوظيف تفعيلة واحدة منفردة حاملة لهذا المحور (لست أدرى) أثر بالغ فى تبليغ رسالة الحيرة والعجز عن الادراك للمتلقى، حيث أن انفصالها عن بيتها يعطى وقفة انتظار لنتيجة التساؤلات من ناحية ولإقحام المتلقى فى الموقف الحائر ليشارك الشاعر قبل إبلاغه النتيجة ولا ثبات صحة ذلك نقرأ البيت الأخير من كل مقطوعة متواصل التفعيلات والكلمات وكمثال،

كيف جئت؟ كيف أبصرت طريقى؟ لست أدرى

اتمنى أننى أدرى ولكن لست أدرى

فبهذه الطريقة يكون الشاعر قد قتل الشعور بالتأمل والحيرة،يكون كمن يقرأ نصاً مكتوبا مسبّقاً بشكل تقريرى خبرى، لا كمن يتأمل وينفعل بالحيرة ويسخّر الأدوات الايقاعية لينقلها الى المتلقى بكامل الشحنة الفكرية وقد أدرك الشاعر خطورة الأسلوب الخبرى على حيوية المشاعر وحرارة الفكر الحائر فجاء به نادراً إلا فى المقطوعة الأولى التى تمهد للجو العام للقصيدة من ناحية والتى تلخص نظرية الشاعر فى الكون

والانسان بأنه مسير في كل أموره فقد جاء وأبصر ومشى ثم يشملها كلها بالتساؤل كيف جئت ! كيف ابصرت؟

أما في باقي المقطوعات - التي عرضناها والتي لم نعرضها - فكان الأسلوب الانشائي - في شكل الاستفهام غالبا - هو السائد في خلال القصيدة لينقل حيرة الشاعر إلى المتلقي وليجعله يشاركه رأيه في أن الحياة ما هي إلا طلاسم وهو عنوان القصيدة.

أما القافية فكانت فرصة للتنويع بين حروف الروى من ناحية وللأضرب من ناحية أخرى مما جارى تنويع الشاعر لزوايا فكره وتأمله، ساعدها الأسلوب السلس للشاعر فجاءت كلمات القافية مستقرة طبيعية لم نلمح طوال القصيدة البالغة الطول، كلمة واحدة مجلوبة أو جملة متكلفة من أجل القافية بل جاءت والمضمون كالجسم وظله تلاقيا في نهايات الأبيات وهذا لا يكون بهذا الحجم إلا من شاعر في حجم أبي ماضي شاعر المهجر الأكبر ومن ثم، فقد كانت العناصر الايقاعية متناغمة تماماً وموظفة لنقل المعنى والمضمون.

***

وفي المسمطات الخماسية نجد ميخائيل نعيمة في قصيدة (من أنت يانفسي) [1] يتساءل عن كنه نفسه، هل هي من أمواج البحر أم من الرعد أم من الريح أم من ضوء الفجر أو الشمس أم من غناء البلبل إلى غير ذلك من مظاهر الكون، مخصصا فقرة من المسمط لمناقشة كل عنصر منها ثم العودة إلى مركز المسمط بالتساؤل دون إجابة في كل مرة.

لكنه في قصيدة (لو تدرك الاشواك) [2] يقلب نظره بين مباهج الحياة ويرفضها جميعا موضحاً البديل في نفسه فيقول.

ياساقي الجلاس بالله لا	تحفلْ بكاسي بين هذي الكؤوسْ
أترعْ لغيري الكاس أمّا أنا	فاحسبْ كأنـي لست بين الجلـوس

واعبر، ودعني فارغ الكاس

(١) نعيمة السابق ص١٦.
(٢) السابق ص٢٨.

لا، لا تقل ما طابت الخمر لي   أو أنني ما بينكم كالغريبْ
بل أنَّ لي ياصاحبي خمرةً   ما مثلها يطفي بروحي اللهيبْ
أعصرها من قلبي القاسي

يا مرسل الألحان من عودهِ   سحراً يُهيجُ الصبَّ حتى الجنونْ
إما رأيت الرأس مني انحنى   والعين غابت خلف ستر الجفونْ
فلا تقل ذي حال ولهانِ

لا، لست بالولهان ياصاحبي   فالقلب مني جامدٌ كالجليدْ
لكنني مصغ لنفسي، ففي   نفسي أوتار ومنها نشيدْ
فاضرب، ودعني بين ألحاني

يا ساكن القصر الجميل اغتبط   ياصاحبي واهنأ بقصر جميلْ
ولتسقك الأيامُ من كوثر اللذاتِ   ولتمنحك عمراً طويلْ
تجني الهنا عاماً وراء عام

لا، لا تقل ما راقني قصرك العالي   أو أنني لم يَطِبْ لي هواهْ
بل أن لي ياصاح قصراً أبت   نفسي بأن تلجا لقصر سواهْ
ذا قصر أفكاري وأحلامي

وتستمر القصيدة في هذا النظام ، ثماني مقطوعات أخرى، وشاعرنا ميخائيل نعيمة يتأمل ملذات الحياة ومناحي العظمة والمتعة فيها، ويعرض عنها واحدة واحدة، لأنه

يمتلك مثلها وأجمل منها ساكناً فى نفسه نابعاً من قلبه، وهذا ليس جديداً على نعيمة الذى يطلب منا أن نغمض عيوننا لنرى الحياة جميلة ونقلب حزنها فرحاً وعسرها يسراً.

أول مباهج الحياة وهى الخمور، يجلس مجلسها ويعرض عنها فى المقطوعة الأولى،وفى الثانية يوضح السبب بنفى السبب الظاهر هو عدم استساغتها أو لأنه غريب عن الجالسين، وايضاح السبب الحقيقى وهو أن لديه خمراً لا يدانيها خمر" وقد عصرها من قلبه القاسى" ولذا فقد ربط بين عامود المسمط فيهما بروى السين المكسورة اظهاراً لترابطهما دلاليا.

فى المجموعة الثالثة يستعرض لوناً آخر من المتع، وهو سماع الألحان، ويحضر مجلس عازف ماهر - بهيج - لكنه يغمض عينيه ويحنى رأسه سارحاً فى فكر بعيد.وفى الرابعة يوضح السبب بنفى السبب الظاهر وهو أنه مغرم ولهان ويوضح السبب الحقيقى وهو أنه يسمع أوتار نفسه وغناءها فى أجمل الألحان. وهنا ايضا يربط المقطوعتين بروى النون المكسورة ليوضح اتحادهما فكريا.

وفى المقطوعة الخامسة يخاطب ساكن القصر الجميل معرضا عنه - ويدعو له بالهناءة فى حياته والتمتع بطول العمر السعيد ويوضح سبب إعراضه عن القصور ونعيمه،وفى السادسة ينفى السبب الظاهر وهو أن القصر لم يعجبه، خارجه وداخله، ولكن السبب الحقيقى هو أنه قد بنى لنفسه قصراً من الأفكار والأحلام، وأيضاً يربط بين هذين المقطوعتين بروى الميم المكسورة ايضاحاً لا تحادهما فى المضمون.

وهكذا تسير القصيدة فى فكر منظم، تحتل كل فكرة جزئية مقطوعتين من المسمط الخماسى، الأولى يستعرض فيها مظهراً من مظاهر التمتع فى الحياة والثانية يوضح سبب إعراضه عنها بنفى السبب الظاهر وإظهار السبب الخفى وهو امتلاك نفسه لأجمل منه والشاعر يمر سريعاً بلا تعمق شديد أوحيرة وغموض؛ فلا حاجة للغوص فى الأعماق والتساؤلات الحائرة لكشف أعماق الغموض طالما أن الأجابة موجودة فى نفسه نابعة فى ثقة تبعث على الراحة والانطلاق والتفاؤل المتعقل الخطى ومن هنا كان وزن السريع الذى يجمع بين السرعة فى أوله والبطء فى آخره والذى ينتج عن تغيير النظام إلى (فاعلن) مما جعلها تمثل مكبح الانطلاق بخروجها على نظامه وبقصرها عن سابقتها وهذا يميزه عن وزن الرجز المندفع بنظام واحد حتى النهاية ومن ثم فإن السريع مناسب تماماً للسير المنطلق فى تعقل وثقة، وقد جاء الوزن صافياً تماماً بلا أدنى زحاف أو علةَ فى أبيات المسمط، فقد التزم الشاعر نعيمة بشكل واحد هو (مستفعلن مستفعلن فاعلن) فى الشطرتين. كما أنه التزم (مستفعلن مستفعلن مُسْتَفْ) - بعد علة الحذذ - فى جميع أعمدة المسمط باستثناء المسمط الثانى الذى بدأ - (مُسْتَعِلُن) بعد الطى وهذا يدل على استقرار الشاعر النفسى وثقته واطمئنانه، فنفسه غنيه بكل مباهج الحياة ولا ينقص من ذلك اضطراره لحذف بعض الحروف من الكلمات لضبط الوزن فاستعمل (ورا، تلجا، تشا ...) وكانت مقبولةَ أما عن الأسلوب فجاء سلساً متدفقاً مما جعل كل مقطوعة دفقة واحدة وسواء أعلن العطف بحروف العطف الكثيرة، أم لا، فالترابط المعنوى واضح فى

المقطوعتين المتلازمتين؛ ففى الأولى يبدأ البيت الثانى بفعل أمر (أتـرع) والفاعل ضمير مستتر تقديره أنت يا من أحدثك وأرجوك فى البيت الأول.

وفى الثانية يكرر نفس الشئ بأداه النهـى (لا) للنهـى عن الفعل (تقل) والفاعل ضمير مستتر تقدره (أنت) يا من أمرتك فى المقطوعة الأولى.وقد قلل أيضاً، مـن سرعة البحر، طول الجمل فالجملة الواحدة قد تحتل بيتاً بأكمله وهذا واضح فى كل المقطوعات ومع ذلك فسهولة نعيمة فى كلماته وألفاظه لم تشعرنا بإرهـاق مـن طـول الجمـل وانعدام التقطيع الداخلى أو القافية الداخلية، بل بتدويره بعض أبيات كالثانى فى الخامسة والأول فـى السادسة.

أما توظيفه للشطرة المنفردة (عـامود المسمط) فكـان موفقـاً إلـى درجـة كبيرة لـم نشعر بتكلف لجلب قافية طوال القصيدة إلا فى المقطوعة الثانية حيث نجد كلمة (القاسـى) فى القافية تكاد تكون مجلوبة للقافية. وهذه الشطرة الخامسة فى كل مقطوعـة وتوظيفها لربط مقطوعتين، كانت هى التى أوجبت على الشاعر استخدام شـكل المسمط، بدونهـا ، وبدون توظيفها تنتفى حتمية استخدام المسمط الخماسى وكان شكل المربع يؤدى الغـرض. ومن ثم يتضح تعاون الأدوات الإيقاعية لتجسد مضمون القصيدة ولم يكن هناك فرض لها أو شكلية فى التعامل معها.

ثانياً - فى المهجر الجنوبى

ومن المسمطات الرباعية الجيدة التوظيف مسمط (لوعة الذكرى) [1] لإلياس قنصل فيه يقول:

هجرتُ الصحاب وعفتُ الديارَ   لعــل الســلو يســاورُ قلبـى

وســرت إلـى دوحـةٍ طـالما   بدّدتُ عن ضلوعى حزنى وكربى

وخلتُ بأنى سأنسى هــواهــا   هناك ... وأهجر وجدى وحبى

ولكن ... وقد بسم الزهر قربى

تذكرتُها

فقلت لنفسى ... إلى كم يطول   عذابى ... وحتام أذرى الدموعْ؟

ألستَ بعهــد الشبـاب؟ أليس   الشباب يعــرف الأنــام ربيـعْ؟

سأعرض عنها كمـا فعـلت بـى   وحسبى انقيادا ... وحسبى خنوعْ

ولكنْ ... وقد غرد   الطير بقربى

تذكــرتها

وتستمر بهذا النسق مقطوعتان أخريان، فالشاعر هنا فـى تجربـة عاطفيـة يريـد أن ينساها، لكن يحاول دون جدوى فهناك مظاهر للجمال قد ارتبطت بهذه التجربـة والشـاعر هنا على وعى بامكانات المسـمط وقد وظفهـا جيداً فقد خصـص كـل فقـرة مـن المسـمط لمحاولة لنسيان المحبوبة لكنه لا يستطيع لأن عناصر الكون الجميلة تذكره بها فيرجع عن

---

(١) الياس قنصل. العبرات، م سابق ص٥٣.

هذه المحاولة مستسلماً (ولكن وقد ..... تذكرتها) ففى الفقرة الأولى يطن أنه هجر الصحاب والديار لينسى وذهب إلى حديقة جميلة ليخلع عن نفسه الحزن والكرب لكن ابتسام الزهور ذكره بالمحبوبة.

فى المحاولة الثانيه قرر الاعراض والتجلد وترك الخضوع ولكنه لم يصبر لأن الطيور غردت فذكرته اياها ومن ثم فإن الرابطة التى تربط كل التجارب هى تذكر المحبوبة وهى نفسها رابطة المسمط كما كان موفقاً فى تقطيع هذه الرابطة (ولكن ... وقد بسم الزهر قربى ... تذكرتها) فهذا التقطيع يوحى بالمعاناه وصدق المشاعر فى اليأس من نسيانها ولابد من الاستسلام لهذه المحبوبة. فعزله كلمة(تذكرتها)عما يسبقها يوحى بالندم والخور وعدم القدرة على النسيان أما الوزن فإننا لا نستطيع أن نوافق الشاعر على استخدامه، فالشاعر حزين منفعل بعمق وتحمل انفعاله كلمات وجمل تحتل كل القصيدة (عفت الديار - بددت عن ضلوعى - أهجر وجدى)وتوضحها أكثر كلمات وطريقة كتابة الشطرة الأخيرة فى كل فقرة. فلماذا اختار وزنا خفيفاً صاخب سريع (النقرة) كالمتقارب، فقد كان يحتاج لوزن عميق ليناسب عمق مشاعره ولتأكيد رأينا فإن الشطرة الأخيرة لا يمكن قراءتها بشكل سريع مع الاحتفاظ بقيمتها التعبيرية.

أما المسمط الخماسى فلم يكن أسعد حظاً من سابقه، فقد حوله البعض إلى تلاعب بالقوافى كما نرى فى مسمط (عودة القمر)[1] لرياض المعلوف ويقول فيه:

---

(١) رياض المعلوف، ديوان زورق الفيابِ المكتبة المصرية للطباعة والنشر. صيدا. بيروت ص٣٥.

بك ماد البان   من صبانيسان

هزّك الهوا

هـــزة الهـــوى ياقمـــــر

شعشع الأكوان   قبّل الأغصان

فضّض النهر

لـــوّن الزهـــر ياقمـــــر

وواضح خلوها من الصدق لأن اهتمام الشاعر منصب على مقابلة القوافى وتنظيمها، ولكن القروى يمدنا بصورة مشرقة لتوظيف المسمط الخماسى بقصيدته (أمى)[1] يقول فيها :

ولو عصفت رياح الهمّ عصفا   ولو قصفت رعود الموت قصفاً

ففى أذنى عند النزع صوت   يحوّل لى عزيف الجن عزفا

فيطربنى وذلك صوت أمى

ولو ملأت لىَ الجامات صبرا   ولو جرعت حلو العيش مراً

ففى شفتى ينبوع عجيب   يحول لى كؤوس الخل خمرا

فيسكرنى وذلك ذكر أمى

ولو هجمت على قلبى البلايا   وهدت سور آمالى الرزايا

فإن بباب فردوسى ملاكا   يسل السيف فى وجه المنايا

فيحرسنى وذلك طيف أمى

---

(١) القروى، الديوان ص١٨٧.

ولو أنى رزئت بفقد مالى وأصحابى وأشعارى الغوالى

فلى كنز وقاه الله أغلى من التاج المرصع باللآلى

ألا وهو الحنان بصدر أمى

ويستمر على هذه الشاكلة والشاعر يوظف قفل المسمط بشكل جيد، وهو فى كل فقرة يتحدث عن زاوية من زوايا الآلام فى الدنيا، ففى الفقرة الأولى لا يخاف من رياح الهم أو رعود الموت لأن صوت أمه يجعل كل الأصوات جميلة. وفى الفقرة الثانية لا يخاف مرارة العيش وشقائه لأن ذكر أمه يجعل كل شئ حلواً فى فمه، وفى الثالثة لا يخاف المصائب والأمراض لأن طيف أمه يحرسه. وفى الرابعة لا يخاف ضياع المال أو الأصحاب أو أشعاره الغوالى لأن له كنز من حنان الأم.أذن،الشاعر جعل الأم محور القصيدة تدور حولها زوايا العطاء وجعل فقرات المسمط، كل فقرة بزاوية تنتهى بذكر فضل الأم فى هذه الزواية.

فاستخدام المسمط هنا ضرورة فنية ولو استخدم غيره لما استطاع أن يبرز المحور وهو الأم ووجوه عظمتها بهذا البروز الجميل فى شكل صدى يتردد فى نهاية كل مقطوعة يحمله عامود المسمط أما الوزن الواضح الموسيقى والدقات فهو وزن الوافر التام المقطوف العروض والضرب وقد ساعد على انطلاقه قلة الزحافات فلم يحدث إلا العصب وبقلة،مما جعله قافزاً يناسب فرحة الشاعر وانطلاقه معبراً عن تحديه لكل الأخطار وعدم خوفه من حوادث الزمن. كما كان لأسلوب الشاعر السلس الخالى من التكلف فى صياغة الجمل والقوافى أثراً فى اشاعة جو البهجة والإنطلاق.

وإذا كان الشاعر القروى يختم كل فقرات المسمط السابق بكلمة (أمى) فانه يكرر قافية قفل المسمط مرتين فقط ثم يغيرها وذلك فى قصيدة (الفرح) [1] التى يقول فيها

أنا لم أفرح لأنى بطل　　مثل (دمسى) أصرع القرم العنيدْ
أو لأنى فى الدواهى رجل　　لا يبالى أن دنا الخطب الشديدْ
ما يلاقى

بل لأنى ناصرٌ حق الضعيف　　حين فى الحق يعزُّ الناصرُ
ولأنى حالة الفوز شريف　　أدعى أن سواى الظافرُ
فى السباقِ

أنا لم أفرح لأنى عالمٌ　　ينمشى فوق أعناق الدهورِ
أو لأنى ناثر أو ناظم　　يفتن القراء أرباب الشعورِ
حسن نظمى

بل لأنى لم أحرك قلما　　بالذى يكسو مسوح الخجل
ولأنى لم أسبب ألما　　جارحا بالسب عند الجدل
قلب خصمى

ويستمر بهذا النظام معدداً أسباب فرحه وسعادته وقد خصص الشاعر القروى الفقرة الأولى لينفى أن سبب فرحه هو قوته الخارقة جسديا أو عصبيا وفى الثانية يوضح أن

---

(١) السابق ص٢١٠.

السبب هو مناصرته للضعيف وتواضعة عند النصر ومن هنا فربطه بين الفقرتين له ما يبرره من المضمون.وفى الثالثة ينفى أن سبب سعادته عو عمله أو براعته فى الأدب. وفى الرابعة يوضح أن السبب هو أنه لم يكتب بقلم ما يشينه أو يجرح خصما يجادله ومن ثم فالربط بين الفقرتين يتفق والدلالة، ولم يكن الربط فقط بالقافية ولكن بأدوات النفى والعطف والتأكيد، فالفقرة الأولى دائماً (أنا لم افرح لأنى....) ثم (أو لأنى) وفى الثانية دائماً (بل لأنى...) ثم (ولأنى .....) ففى الأولى دائماً ينفى سببين وفى الثانية يؤكد سببين. ومن هنا فاستخدام المسمط الخماسى مع تغيير القافية فى القفل بعد مرتين له ما يبرره فنيا،كما أن استخدام بحر الرمل الهادئ فى طرب يوافق هدوء وسعادة الشاعر وافتخاره بمبادئه. أما اقتصاره عمود المسمط على تفعيلة واحدة فكان سديداً معبراً وفى اختصار ويحتاجه المضمون السابق ويرتبط تمام المعنى به، فأنا لم أفرح لأنى، رجل لا يخاف (ما يلاقى) بل لأنى شريف (فى السباق)ولم أفرح بسبب (حسن نظمى) بل لأنى لا أجرح (قلب خصمى) ومن ثم فهى مستقرة تماماً بلا تكلف أو إطالة فى حين أن شفيق المعلوف لا ينجح فى توظيف تقنية تغيير عامود المسمط فى قصيدة (العبقرى) [1] فيقول فيها:

---

(١) شفيق معلوف، سنابل راعوث،دار مجلة شعر، بيروت ١٩٦١، ص١٦٠.

هو لو طوّف في الدنيا وجابا   مدن الأرض ذهابا وإيابا

لقضى العمر يند الناس عنه

كفه فارغة والأرض ملأى   ولئن قرّب والأحشاء ظمأى

فمه للنهر، فر النهر منه

لم يصب مأوى على وسع الفيافي   لا ولا ظلاً والغاب ضافي

لا ولا ضمه تحنان وعطف

ولئن لوح في عرض الطريق   بيديه ناشداً كف صديق

لم يفز إلا بتصفيق الأكف

سار في قفر بعيد الدرب وعر   ينقل الخطوات من نصر لنصر

حاملاً من مجده زاداً وقوتا

قيل: هذا عبقري لايموت   فمضى يسأل: هل يوما حييت

يابني أمي لأخشى أن أموتا

والحقيقة رغم عمق أشعار المعلوف إلا أن تغيير عامود المسمط لم يكن ذا دلالة فنيةً فالمضمون لا يتغير طوال القصيدة فالعبقري كما يصوره، يبعد الناس عنه ويفر النهر منه ولا مأوى ولا صديق ناصر ويعاني قسوة الحياة...، وهي كما نرى أجزاء من الصورة التي ترسمها القصيدة لا تتمايز عن بعضها أو تكون ثنائيات يستلزم تغيير الايقاع لتمييزها.

٦) الموشحات

*****

أولا - فى المهجر الشمالى

**** ***

يعتبر الموشح هو الخطوة التالية للمسمط ، فهو يعتمد على قفل يتكون من أكثر من شطرة يتكرر على مسافات معينة يحتلها الغصن وهو يتكون من عدد أكبر من الشطرات متغيرة القافية عن القفل وأحيانا الوزن أيضا . فهو يعطى فرصة أكبر لعرض مضمون لا يكفيه المسمط وعاموده المفرد

وقد شهد الموشح محاولات للتنويع فى الحالات الوزنية

فرشيد أيوب يحاول ذلك فى كل الموشح أقفالاً و أغصاناً فيقول فى (ذكرى لبنان) [١]

اذرفى ... يا عين دمعى فالهوى متلفى

واسعفى ... لعل ناراً فى الحشا تنطفى

يا غرامْ ... يحلو لمثلى فيك فرط السقامْ

لا يلامْ ... من يحفظ العهد ويرعى الذمامْ

فالمقامْ ... مقام أرواح عليها السلامْ

فنراه يبدأ بتفعيلة (فاعلن) ثم شطراً من السريع (مستفعلن مستفعلن فاعلن)

ونعمة الحاج يفعل ذلك فى الغصن فقط فى (ليلة ارق)[٢]

---

١) رشيد أيوب . أغانى الدرويش . المطبعة السورية الامريكية . نيويورك ١٩٢٨ ص ٣٦

٢) نعمة الحاج . ديوان نعمه الحاج . المطبعة التجارية السورية الامريكية . نيويورك د ت جـ ١ ص٩ وانظر الرمزية م سابق ص ٣٨٩

في ظلام الليل والناس نيامْ أرقت عيني فماذقت الكرى
ليلة أحييتها منذ المسـا للصباحْ
في فنون و شجون وأسـى والتياحْ
نزل الهم بقلبي ورسـا واستراحْ
وإذا الهم على قلب أقـام راح عنه الدمع يروي خبراً

الموشح من وزن (الرمل) وقد مزج الشطر والتفعيلة الواحدة في الغصـن وواضح أن السعي وراء التجديد في الشكل أضاع كل معنى لكلمة شعر في النموذجين ومن الموشحات التي اهتمت باستحداث أنساق ملغزة أضاعت المشاعر فيها موشح جبران (بالله يا قلبي)[1]

بالله يا قلبـي اكتم هـواك
وأخف الذي نشكوه عمن يـراك نغـتم

======

من باح بالأسـرار يشابه الأحمـق
فالصمت والكتمان أحرى لمن يعشـق

======

بالله يا قلبـي إذا أتـاك
مستعلمٌ يسـأل عما دهـاك فاكتـم

وموشح نعمة الحاج (يا منيتي)[2]

---

1) جبران السابق ص ٦٠٢

1) نعمه الحاج . السابق ص ٨٣



مزج حالات وأوزان :

يقول أبو ماضى فى (مصرع القمر) (١)

لوعةٌ فى الضلوع مثل جهنمْ — تركت هذه الضلوع رمـــــاداً

بتَّ مرمى للدهر بى يتعلـمْ — كيف يُصْمى القلوب والأكبـادا

كيف ينجو فؤاده أو يسلـمْ — من تمادى به الأسى فتمـــــادا

أنا لولا الشعور لم أتألـــــمْ — ليت هذا الفؤاد كان جمـــــادا

كيف لا أبكى وفى العين دموعْ — كيف لا أشكو وفى القلب صدوعْ

قل فى الناس من صَبَرْ — مختارا

لحظةٌ ثم صار ضحكى وجيباً — ونشيجا والنوم صار سهــــــادا

ربِّ لما خلقت هذى الخطوبا — لِمَ لَمْ تخلق الحشا فـــــــولادا

كلّما قلتُ قد وجدت حبيباً — طلع الموت بيننا يتهـــــــادى

صرتُ فى هذه الحياة غريبـاً — ليت سهدى الطويل كان رقـــادا

فتجلَّد أيها القلب الجـزوع — أو تدفق كلما شاء الولـــــــوع

عَنْدَمَاً أوَدَمَاً هُدِرْ — أو ناراً

* وتستمر ست فقرات أخرى بكل منها غصن وقفل

القصيدة تشدِّنا بصدق المضمون وحرارة الشعور بالحزن العميق لفقد عزيز كما تشدنا برصانة الاسلوب فى الاغصان خصوصاً .

وقد جاء استخدام وزن الخفيف مناسبًا لآلام النفس وذلك لخفوت ايقاعه وعدم وضوح دقاته ، فجاء كل ذلك مناسباً لاحباطات الشاعر وعمق أحزانه . هذا من حيث المضمون والوزن .

---

١) ابو ماضى . الديوان ص ٢٩٣

أما من حيث الشكل الشعرى ، فإننا لا نجد مسوغاً لانتقال الشاعر من مقطع لآخر ففى المقطوعة الأولى يبكى فراق الحبيب والنار المتقدة فى الضلوع وغيرها من صنوف العذاب ، ونفس المعانى متكررة فى المقطوعة الثانية وفى الثالثة وباقى المقطوعات ولو وضعنا الأربعة أبيات الاولى من كل مقطوعة (الأغصان) متتالية لصارت قصيدة من الشكل العمودى . ولو اخذنا بيتا من كل مقطوعة ووضعناهم متتاليين، لشعرنا بأنهم متفقى المعانى ولأمكنا تكوين مقطوعة واحدة منها ومن ثم ، لم يكن هناك مبرر موضوعى للانتقال من مقطوعة لاخرى .

أما داخلياً فقد قسم المقطوعة الى قسمين ، الأول أربعة أبيات ذات قافية داخلية تتغير، وخارجة ثابتة (الغصن) والثانى بيتين بنسق مختلف من القوافى تتكرر كما هو (القفل) وبتأمل القسمين نجد أيضاً أنهما متفقى المضمون ، ففى الفقرة الاولى نجد الشاعر يشكو عذابه طوال الفقرة فى الجزئين، لكنه بلا داع ينتقل لوزن جديد (الرمل) وحالة جديدة (مشطور الخفيف) مكوناً شطراً من تفعيلتين وشطراً من تفعيلة دون مبرر معنوى لكل هذا الجهد فهذه الأفعال لم تتميز بمضمون جديد أو أسلوب جديد يميزها عن باقى المقطوعة .

ففى المقطوعة الاولى ، كان القفل هو :

(كيف لا ابكى ....) وفى الغصن كان البيت الثالث (كيف ينجو ....) فالاسلوب واحد هو الاستفهام الاستنكارى ، فلم يكن هناك مبرر لوزن جديد أو لنسق تقفية جديد وفى الفقرة الثانية كان الاستفهام للرجاء (لِمَ لَمْ تخلق ....) دون تمييز بوزن أو قفل . أما الانتقال لحالة جديدة وتقسيم تفعيلات الشطر الى قسمين فنجده أيضاً صناعة وحلية شكلية وهذا يتضح من الأفعال جميعاً ومنها قفل الفقرة الثانية .

فتجلَّد أيها القلب الجزوع	أو تدفَّق كلما شاء الولوع
عَـنْدَمًا أودَمًا هُدِرْ	أو ناراً

وواضح أنها كلها عبارة واحدة أو جملتين معطوفتين (فتجلد .... أو تدفق ...) ولا يوجد مبرر إطلاقاً لتخصيص بعضها بوزن وبعضها بمشطور وزن آخر

أما نسق تقفيةَ الأقفال فهو أكبر عيوب القصيدة على الإطلاق فقد تسبب في ضياع صدق المشاعر في سبيل البحث عن كلمات لذلك النسق ، وقد جاءت معظم قوافيه قلقة مجلوبة ومنها مثلاً(في العين دموع ـ شاء الولوع – دما هدر ...)

ومن هذه النظرة السريعة على هذه القصيدة نجد أن شكل الموشحة غير مناسب على الاطلاق،لأن الشاعر طوال القصيدة يشكو عذابه لفراق الحبيب وبنفس المعاني والجو النفسي،فلم يكن ثمةَ مبرر لتقسيم القصيدة الى مقطوعات أساساً ، وداخل كل مقطوعة لم يكن ثمة مبرر لتمييز بعضها عن بعض لصنع غصن وقفل كما أن استعمال وزن جديد لبيت واحد في القفل لم يكن مبرراً اطلاقاً .

وأخيراً كان استعماله شطرة منقسمة الى جزئين ، غير موظف لخدمة المضمون أو ضرورة فنية ونفس الشيء نظام التقفيةَ الداخلية في الغصن والتقفية لكل القفل ، فقد كان مفروضاً على القصيدة فرضاً ألجأ الشاعر الى الحشو ورص الكلمات لبناء هيكل شكلي .

إن الايقاع يجب أن يكون تابعاً للمعنى وموظفاً له ليساعده على الوصول من أقصر السبل الى الملتقى ، أما فرض ايقاع على المضمون والمعنى فهو تمزيق للمعنى وإهدار للمضمون مهما كان صادقاً وهو قلبٌ للمعادلة،يشبه وضع العربة أمام الحصان .

ولكننا نجد عند جبران نموذجاً للموشح مستخدماً الحالة التامة للوزن ومستخدماً القفل من بيت واحد والغصن كذلك من بيت واحد .

وبذلك في قصيدة (البحر) [1] الذي يقول فيها :

في سكون الليل لما تنثني ..... يقظة الانسان من خلف الحجــاب

---

1) جبران السابق ص ٦٠٦

يصرخ الغاب : انا العـــــزم الذى	أنبتته الشمس من قلب التراب
غير أن البحر يبقى ساكتـــاً	قائلاً فى نفسه : العزم لــــو
ويقول الصخر : إن الدهر قد	شادنى رمزاً إلى يوم الحســـاب
غير أن البحر يبقى صامــتاً	قائلاً فى نفسه : الرمز لــــى
ويقول الريح : ما أغربنـــــى	فاصلاً بين سديم وسمـــــا
غير أن البحر يبقى ساكـــناً	قائلاً فى نفسه : الريح لـــــى
ويقول النهر : ما أعذبنـــــى	مشرباً يروى من الأرض الظمـــأ
غير أن البحر يبقى صامتـــاً	قائلاً فى ذاته : النهر لــــى
ويقول الطود : إنى قائــــم	ما أقام النجم فى صدر الفلـــك
غير أن البحر يبقى هادئـــاً	قائلاً فى نفسه : الطود لــــى
ويقول الفكر : إنى ملـــك	ليس فى العالم غيرى من ملـــك
غير أن البحر يبقى هاجعـــاً	قائلاً فى نومه : الكل لـــــى

* كالعادة الغالبة لشعراء المهجر جميعاً ، لم يلتزم جبران بالبدء بـالقفل ، لكنـه بدأ بغصن من بيتين ، البيت الاول يمثل وصفاً للمشـهد والجو النفسـى العـام للقصيدة الموشحة فالقصيدة هى حوار بين عنـاصر الطبيعـة والبحـر فـى سـكون الليل وغيـاب الانسان ملك المخلوقات جميعها وجاء البيت الأول ليوضح لنا ذلك .

ومن هنا يتضح لنا المبرر لاستخدام الموشح ، فالقصيدة حوار بين كل عنصر من عناصر الطبيعة والبحر ، فالعنصر يدعى والبحـر يفنـد فـى ثقـة ، فكـان حديث البحر أو رده هو القفل المتكرر وحيث العنصر هو الغصن .

يبدأ الغاب الحديث بإدعاء أنه القوة ، فقد اخرجته الشمس - مصدر القوة - من باطن الارض فيرد البحر فى نفسه : القوة لى .

ويدعى الصخر أنه رمز الصلابة الى يوم الحساب فيرد البحر أنا الرمز الأكبر وتفتخر الريح بأنها الفاصل الغريب بين الأرض والسما,فيرد البحر أمواجي العاتية هي الريح الحقيقي ويدعى النهر .أنني أروى الأرض بالماء العذب فيرد البحر أنا مصدر النهر . يقول الجبل إنني الخلود الدائم فيرد البحر الخلد لي ببحاري الشاسعة ويقول الفكر: أنا الملك فيرد البحر الكل لي الخلود والقوة والرمز والامواج والفكر لا يحيط بي فكلهم منه وبه ولا يسعوه .

القصيدة تظهر لنا جزءاً من جوانب الفكر عند فيلسوف المهجر الأكبر جبران وهو هنا يتأمل الطبيعة ويخلع على البحر صفات الكمال والخلد والقوة لذا فقد نصره على كل عناصر الطبيعة من ناحية ، وأعطاه الحديث الواثق المختصر من ناحية أخرى ، ولذا فقد أوسع له الاقفال ليرد على كل العناصر وبشكل ثابت تقريباً (غير أن البحر يبقى .... قائلاً في ..... لي)

وفي كل مرة يزيده كمالاً في بقائه (ساكناً - صامتاً - هادئاً - هاجعاً) ويزيده عظمة بنسب كل مظاهر الكمال له (العزم - الرمز - الريح - النهر - الطود) وأخيراً هجع مطمئناً فالكل له .

وتبقى القصيدة ، من حيث رموزها ، خصبةً لمزيد من التحليل والتأمل ولكن يتضح من هذه النظرة السريعة أن شكل الموشحة مناسب تماماً للموضوع وموظف بشكل جيد فلم يكن لغيرها إبراز المضمون بكل ملامحه كما تظهره الموشحة فالغصن يحمل حديث أحد العناصر لذا فقد جاء بروى مختلف عن غيره من العناصر لكننا نلمح الشاعر قد جمع كل عنصرين بروىّ واحد (الغاب والصخر) و (الريح والنهر) و (الطود والفكر) وبتأملها نجد أن الغاب والصخر قابلان للفناء والريح والنهر يجريان والطود والفكر خالدان . وقد تبدو العلاقة ليست مباشرة ،أو سهلة الربط ، لكنها في عمق فلسفه جبران .

أما الوزن فهو الرمل ، بحر متماوج منغم يناسب البحر ملك القصيدة من ناحية ويناسب درجة انفعال الشاعر ، فالشاعر بعيد عن الثورة الغاضبة وبعيد عن

كآبة أو حيرة وغموض الحائر ، ولكنه وعلى لسان بطله (البحر) واثــق مــن نفسه ، واضح الفكر جاهز الرد ينام ملء جفونه . البحر جاء عل الصــورة التامــة ، جميع الأضرب محذوفة عدا البيت الســادس (حديث الريح) جاء محذوفاً ومـ بونــا كما أن الزحافات جاءت نادرة فى الحشو ولم تزد عن الخبن وذلك حفظ للبحر تناغمـه انسيابيته .

القوافـى منوعـةّ بيـن التقيـد والاطـلاق وإن كـانت المقيـدة لـم تكـن هروبــاً مــن لإعراب لأنها جميعاً مجرورة بالإضافة عدا الاخيرة منها مجرورة بحرف الجر .

الشاعر لم يرهق نفسه بنسق معقد للقوافى فالقافية ملتزمة فى أواخر الأبيات فقط ـواء الأقفال موحدة الروى أو الأغصان التى تتغير بعد كـل مرتيـن لـذا جـاءت كلمـات قوافى طبيعية فى مكانها .

أسلوب الشاعر يغلب عليه (الآلية) فقد التزم نموذجاً للقفل وآخر للغصن .

فالقفل (غير أن البحر يبقى ...... قائلاً فى نفسه ....) كما أوضحنا .

والغصن (يبدأ دائماً بفعـل القـول (يقـول ....) ووردت فـى البدايـة (يصـرخ غاب) وهذا يجعل النثرية واضحة فى النص كما يفقد النص بلاغة الاسلوب الشـ ـى عمق الالفاظ والتراكيب . ومن هنا فهى تبدو حواراً مسرحياً نثرياً الى حد كبير .

أما ميخائيل نعيمة فيمدنا بنموذج للموشح من أرقى الاشعار وهو قصيـــــــــدة أخى) [1] يقول فيها :

أخى . إن ضجّ بعد الحرب غربىّ بأعماله

وقدّس ذكر من ماتوا وعظم بطش أبطالـه

فلا تهزج لمن سادوا ولا تشمت بمن دانـــا

بل اركع صامتاً مثلى بقلب خاشـــع دام

لنبكى حظ موتانا

---

1) نعيمة . السابق ص ١٤ وانظر حولها القط م سابق ص ٢٩٠ وحسنى عبد الجليل م سابق ص ومندور الميزان م سابق ص ٥٠

أخى ، إن عاد بعد الحرب جندى لاوطانه
وألقى جسمه المنهوك فى أحضان خلانه
فلا نطلب إذا ما عدت للأوطان خلانا
لأن الجوع لم يترك لنا صحبا نناجيهم
سوى أشباح موتانا

أخى، إن عاد يحرث أرضه الفلاح أو يزرع
ويبنى بعد طول الهجر كوخاً هدّهُ المدفع
فقد جفت سواقينا وهدّ الذل مأوانا
ولم يترك لنا الأعداء غرساً فى أراضينا
سوى أجياف موتانا

أخى ، قد تم ما لو لم نشأه نحن ما تما
وقد عم البلاء ، ولو أردنا نحن ما عما
فلا نندب ، فأذن الغير لا تصغى لشكوانا
بل اتبعنى لنحفر خندقاً بالرّفش والمعول
نوارى فيه موتانا

أخى ، من نحن ؟ لا وطن ولا أهل ولا جارُ
إذا نمنا ، إذا قمنا ، ردانا الخزى والعارُ
لقد خمّت بنا الدنيا كما خمّت بموتانا
فهات الرّفش واتبعنى لنحفر خندقاً آخر
نوارى فيه أحيانا

الشاعر يحمل هموم وطنه الممزق بالاستعمار والعملاء ويمتلىء قلبه ناراً،عندما يقارن حاله بحال العائدين بعد الانتصار فى الحرب العالمية الأولى . وتتعدد زوايا المقارنة لكنها تنتهى بنتيجة واحدة هى الإحباط والهزيمة النفسية وهو الصدى الذى يتكرر فى نهاية كل مقطوعة محتلاً قفلها . فى الفقرة الاولى يخاطب أخاه المواطن : إن رأيت أفراح النصر فلا تفرح للمنتصر ولا تشمت بالمهزوم ولكنْ ، تعال نبكى موتانا . وفى الثانية ، إن رأيت الجندى يعود منتصراً لوطنه يعانق أحبابه ، فلا تحلم بذلك لان الجوع أهلك الأحباب ولم يبق سوى أشباح موتانا . وفى الثالثة ، إن عاد الجنود يعمرون بلادهم بالزراعة والبناء ، فلا تأمل ذلك لانّ الأعداء لم يتركوا لنا ساقية أو داراً ، بل تَركوا أجياف موتانا . وفى الرابعة ، نحن السبب بفرقتنا وخيانةَ بعضنا لبعض فلا وقت للعويل فلن يسمعك أحد ولكن تعال نوارى موتانا .

والخامسة ، من نحن ؟ ما قيمتنا ؟ نحن عار فى كل حال ، لقد ضاقت بنا الدنيا تعال لنوارى أنفسنا التراب .

واضح تماماً أن كل فقرة تعرض لفكرة جزئية مختلفة عن سابقتها وتنتهى بنتيجة واحدة ، أنه لا شىء سوى موتانا ونحن منهم،لذا،فإن شكل الموشحة مناسب تماماً من حيث أنقسام الموشحة الى فقرات من ناحية ، والى غصن وقفل من ناحية أخرى .

فالشاعر يبدأ كل غصن بخطاب الى أخية المواطن،كان فى أسلوب الشرط فى الثلاثة الاول ، وكان فى أسلوب خبرى فى الرابعة ، واستفهام للسخرية فى الخامسة ولكنهما تضمنتا الشرط ايضاً فى الأخيرتين فالأولى : (أخى إن ضج .....) ، والثانية (إن عاد ....) والثالثة ، (إن عاد ....) والرابعة ، (قد تم .... ولو أردنا نحن ما تم) والخامسة ، (اذا نمنا ، إذ قمنا ردانا الخزى والعار) .

إذن ، فقد خصص الشاعر الأغصان لأسلوب الشرط الذى احتل البيتين الأولين ، وخصص الأقفال لما يريده الشاعر - على سبيل المجاز - من كل مواطن ففى الأولى : اركع لنبكى ، والثانية ، لا تطلب خلانا ، والثالثة وهو مفهوم ضمناً : لن تزرع ولن نبنى ، فقد جفت سواقينا ولا يوجد سوى أشباح موتانا .

فى الرابعة لا تندب واتبعنى لنحفر ، وفى الخامسة ، اتبعنى لنحفر مقبرة للأحياء بل إنه اختتم كل قفل بما يشبه اللازمة المتكررة لتحمل هموم نفسه وإحباطه (لنبكى حظ موتانا - سوى أشباح موتانا - سوى أجياف موتانا - نوارى فيه موتانا - نوارى فيه أحيانا) . ومن هنا فقد حملت هذه اللازمة إضافات للمضمون فى كل مرة وجاء فصلها وتمييزها فى بيت مستقل من منهوك الوافر (وهو لا يجوز نهكه) لتكون آخر ما يصل المتلقى فى وضوح ومرارة يخلقها تكرار كلمة (موتانا) كأن الشاعر يريد إشعال القلوب حزناً وضيقاً وثورة بتذكير كل مواطن بموتانا وهم موتى الجميع .

القصيدة من وزن الوافر،وهنا وقفة . فالقصيدة تتكون من تسعين تفعيلة وردت جميعها (مفاعيلن - -ه - ه - ه) عدا تسعه وردت (مفاعَلَتن- - ه - - - ه) وضمن التسعة واحدة (مفاعِلَن - - ه - - ه) ولذلك فإن نسبة ورود مفاعلين ٩٠ ٪ . ومع ذلك نحن مضطرون لاعتبار الوزن هو الوافر رغم قلة تفعيلاته بالنسبه الى تفعيلات الهزج (مفاعيلن) ومضطرون الى اعتبار جميع تفعيلات (مفاعيلن) هى صورة مزاحفة من (مفاعَلَتن) بعد العصب .

وبحر الوافر بحر متهدر نتيجة لانتهائه بثلاث متحركات بعدها ساكن .

وبحر الهزج بحر خفيف الحركة قافزٌ لانتهائه بسكون وحركة وسكون وحركة والاثنان ملائمان لغليان صدر الشاعر وللثورة المتفجرة على لسانه فانفعال الشاعر ليس حزن دفين مكتوم ولكنه غيظ متفجر يريد تحريك انفعال المواطن وثورته بقصيدة عالية الدقات والنبضات .

وقد جاء بالوزن من المجزوء المدور فلا وقت للصمت بين الشطرتين أو لهندسة القوافى بل إنه حرر بيتاً كاملاً من أى قافية وهو الرابع فى كل فقرة وهى لمحة أفادت المضمون ولم تضر بالايقاع . وقد ساعد على سرعة الإيقاع التزام الشاعر بتضمين الفقرة بالكامل فى جميع القصيدة ، فكل فقرة عبارة عن رسالة واحدة تبدأ بكلمة (أخى) وتنتهى بكلمـــــــة (موتانا) أو (أحيانا) فالشاعر لا يريد للمتلقى أن ينصرف بذهنه لحظة صمت واحدة بل يريد تركيزة من أول الفقرة لاخرها ، فكان استعمال حروف العطف غالباً ليربط جميع ابيات الفقرة .

ومن ثم فالشاعر واع تماماً لأدواته الإيقاعية من الوزن واستعماله معصوباً بنسبة ٩٠٪ لتخف حركته الى استعماله مجزوءاً ومدوراً مع التضمين الغالب على القصيدة مع ندرة حروف المد فى القصيدة كل ذلك ليخدم المضمون الثائر ويقدمه فى رسالة واحدة سريعة للمتلقى كما جاء استخدامه لبيت من تفعيلتين فى نهاية القفل ليشعل نار الصدور بتركيزه على كلمة (موتانا أو أحيانا) فى النهايات .

أما القافية فجاء نسقها بسيطاً فى إتقان ، فالغصن من بيتين متحدى القافية والقفل من ثلاث أبيات منها واحد حر بلا التزام والأخران متحدان .

والشاعر لم يقنع بضمير المتكلمين (نا) أو الغائب (الهاء) فالتزم حروفا قبلهما ليؤكد قوة الروى ورصانته .

من كل ما سبق يتبين أن شكل الموشحة بأنقسامه الى فقرات من ناحية ، وإلى غصن وقفل من ناحية أخرى جاء موظفاً فنياً ، وساعد على نجاحه توظيف الشاعر لأدواته الايقاعية ، مما أفاد المضمون وساهم فى توصيله بشكل فنى راق الى المستمع بقوة ووضوح .

ثانياً : الموشحات فى المهجر الجنوبى

****

فهم بعض شعراء المهجر ، أن التجديد هو التلاعب فى تنسيق القوافىوقد وضح ذلك فى توظيف الموشح فقد استغله البعض لعرض مهارة هندسة القافية بلا صدق شعورى ، كهذا الموشح لرياض المعلوف بعنوان (أنت الحياة) (1) يقول فيه :

سيرى لتنعم بالحياة　　　هى فرصة سنحت لنا

بين الشجـــــر

بالقبـــــلات

انت الحيـــــاة

قبلاتنا ثمر المنـــــى　　　مجنية من ثغرنـــــا

فَمُنا أمـــــر

هاتى وهـــات

أنت الحيـــــاة

واضح أنه فى سعيه وراء القوافى أفلتت منه ناصية الشعر

وإذا كان عدد الأشطر فى القفل متروك لحرية الشاعر يحدده حسب متطلبات مضمونه ومعناه فقد تنوع ذلك عند شعراء المهجر عموماً وإن كان أقله شطرتان ومن نماذجه الغير جيدة قول الياس فرحات بعنوان (مرحباً) (2) يقول منها

---

1) رياض المعلوف – ديوان خيالات السابق ص ٢١

2) الياس فرحات . الديوان ص ١٧٨

يا نسيم الصبا ــــ مرحبـــا

إن هذا السهادْ والحـزنْ

من حنين الفؤادْ والوطـنْ

كيف أهل الودادْ في المحـنْ

كيف تلك الوهادْ والربـــى

يا نسيم الصبـــا ــــ مرحبـــا

كيف ماء الجبـــلْ والهـــوا

إن قلبي اشتعلْ بالجـــوى

شيبتني العلـــلْ في النـوى

والهوى لم يـزلْ في الصبـا

يا نسيم الصبـــا مرحبــــاً

وواضح أن الكلمات التى افردها لا تمثل قيمة مضافة لما قبلها كما أن كلمات القوافي عموماً مجلوبة لاجلها .

ولكن القروى يمدنا بموشح جيد ، يوظف فيه القفل توظيفاً جيداً يمثل ترجيعه لرؤيته وتكرار يؤكدها والغصن يبرزها في كل مرة ببرهان جديد من زاوية جديدة وذلك في موشحة بعنوان (بين البقر والبشر) [1] .

طوباك سارحةً في القفر طوبـاك ــــ إن كنت أحسد مخلوقاً فإيــــاكِ

الزّهر مثلك في الآفاق ننتشـــــرُ نغشى مروج العلى والليل معتكرُ

تا للّهِ كم نتمنى عيشك البشــــر ــــ ماذا تخافين في البيداء يا بقــــرُ

إن كنت تخشين من أنياب فتاك طوباك فالجلدُ غير العرضِ طوبـاك

---

1) القروى . الديوان ص ٢٢٣

سيرى الهوينا معاً فى السهل والجبل	الرزق حولك موفور فلا تسلى
يا ليت لى فى صحارى الجد والعمل	بعض الذى لك ميسوراً على مهل
إن كنت تشكين من صخر وأشواك	طوباك فالفقر غير الفقر طوباك

=========

طوباك فى الصيف والرمضاء تتقدُ	والحر منه يذوب الجلدُ والجَلَدُ
هذا اللهيب الذى يشوى به الجسد	أشد منه على أكبادنا الحسدُ
إن كان منه الذى سواك نجاك	طوباك فى لفحة الرمضاء طوباك

يبدأ الشاعر موشحته بمفتاحها من حيث المضمون و الصوت فمن حيث المضمون يعلن الشاعر حسده للبقر السارحة فى المراعى والصحارى ثم يأخذ فى تبرير ذلك فى باقى الموشح.أما قافية القفل ، فالروى هو الكاف المكسورة ، ولكنه لعدم إقتناعه بها ، فقد التزم قبلها حرف المد الالف ليقويها وهى ألف أصيلة دائماً فى باقى الأقفال .

يبدأ الشاعر فى تفصيل أسباب حسده للبقر وخصص غصن من الموشح لكل سبب ثم يتبعه بقفل يقارن فيه بين حياتها وما فيها ، وحياة البشر وما فيها .

فى الغصن الأول يعرض لمشهد من حياتها ، وهو أنتشارها فى الآفاق والمروج كالنجوم الزاهرة التى تملأ الفضاء فى الليلة الظلماء ، لذا فالبشر يتمنون حياتها ثم يوضح لها فى القفل أن خوفها من السباع الفتاكة مبالغ فيه ، فنحن البشر نتعرض لسباع فتاكة،لكنها أشد ضراوة فهى تنهش عرض الشعوب وهو كرامتها . وهو أفظع من سلب الجلد من البقر لان الشعوب تظل ذليلة بعد سلب حريتها أما السليخه فلا تشعر بشىء . وفى الغصن الثانى يستعرض مشهد آخر , هو أنها تسير متآخية فى السهول و الجبال والرزق أمامها موفور بعكس الإنسان يحب أن يشقى ويكد من أجل الرزق وفى القفل يوضح أن ما تعانية من صخور وأشواك الجبال لا يقاس

بحياة الفقر والجوع وفى الغصن الثالث بعرض المشهد الثالث وهو تعرضها لحر الصيف الشديد . ويوضح أن حسد الانسان لأخيه أشد قسوة من لهيب الحر وفى القفل يبرر حسده لها بأن الله قد نجاها منه فلا بأس عليها منه . ويستمر بنفس الشاكلة فى باقى الأغصان والأقفال عارضاً أجزاء من حياتها موضحاً صعوبتها لكنه يقارنها بما فى حياه الانسان .

ومن ثم يتبين أن استخدام اسلوب الموشحة له ما يبرره ، فاذا اعتبرنا ان كل غصن وقفل يمثلان معاً فقره من الموشح ، فإن الفصل بين الفقرات له ما يبرره فقد خصص لكل فقرة فكرة ، أو مشهداً من حياه البقر يقارنه بحياه البشر .

وفى داخل كل فقرة غصن وقفل ، فإنه قد خصص الغصن لعرض المشهد وما يوازية من حياه البشر .

وفى القفل اتبع اسلوب الشرط (إن كنت .... فطوباك ....) .

وهو فى شكل حكمة بليغة دائماً توضح فى اختصار سبب حسده لها .

وهنا يتضح لنا أن الفصل بين الغصن والقفل له ما يبرره ، وأيضاً أن ارتباط الأقفال بروى واحد له ما يبرره لأن لها نفس الدور فى كل فقرة وهى إظهار حكمة موجزة هى سبب حسده لها .

وكلمه (طوباك) وهى بمعنى هنيئاً لك - لها دور ايقاعى مهم ، فهى أول كلمات القفل الأول وتتكرر فى بداية الشطر الثانى من كل غصن كدقة تنبيه للمستمع لورود الحكمة من الفقرة وكمثال . (طوباك فالجلد غير العرض - طوباك فالفقر غير الفقر) فالشاعر هنا يتأمل فى هدوء عميق حالة الحيوان ويقارنها بحال الانسان ويضع المشاهد بجوار بعضها ليخرج بنتيجة مؤلمة هى أن حال الحيوان أفضل وإن كان فيها أشواك أو لهيب أو حيوانات مفترسة .

ومن هنا كان استخدامه لوزن البسيط مناسباً فالبحر ثنائى التفعيلة يتكون من ثمانى تفعيلات وجاء به الشاعر تاماً وقد حافظ على هدوئه قله الزحافات فتفعيلة (مستفعلن) جاءت سليمة دائماً أما (فاعلن) فأصابها الخبن احياناً فى الحشو أما فى العروض فقد خبنت او قطعت .

اما الضرب فقد التزم القطع دائماً فى الأقفال أما الأغصان فقد تراوحت بين الحالتين (خبن أو قطع) مع التزام حالة واحدة داخل كل غصن .

ولم يكن هناك غاية من تغيير أضرب الأغصان إلا مزيد من الحرية للشاعر لمسايرة تغير زوايا المضمون .

****

وقد جاء القفل احياناً من بيتين ومنه موشح (انشودة الغريب) [1] للقروى

حتّامَ أحيا غريـــبْ	مالى وطنْ
يا يومَ وصل الحبيبْ	أنتَ الزمنْ

دهرٌ بقلبى رمـــى	سهم النوى
يكويه ربى كمـــا	قلبى كوى
هيهات غير الحمـــى	مـــالى دواً

لبنان نعم الطبيب	للممتحنْ
إن كنت منه قريب	زال الحزنْ

والشاعر خصص للجزء الأول من البيت تفعيلتين (مستفعلن فاعلن) وللثانـــى (مستفعلن) وواضح أن الجزء الثـانى لـم يضف شيئاً للمضمـون ، وكـان عبئاً ألـزم الشاعر كلمات مجلوبة للقافية – كما تبدو ركاكة الأسلوب وسطحية المعانى

---

١) السابق ص ١١٢

اما شقيقة الشاعر المدنى (قيصر سليم الخورى) فيمدنا بنموذج آخر للموشح بعنوان (بين العرس والمآتم) (١) يقول فيه :

ألا ليت يوماً به المرء سُـــرّ	يدوم فإن الليالى تخـــونْ
وما ورثت ساعة صفو أخرى	ولا شف ما كان عما يكونْ

طما موكب العرس مثل العبابْ	يسد الطريق على العابـــرِ
أهازيجه طِرْنَ فوق السحـــابْ	ودُرْنَ مع الفلك الدائـــرِ
ملأن السهول عممن الهضابْ	وغَلْغَلْنَ فى وَكْنة الطائـــرِ
وقصر العريس ازدهى واشمخرّ	يمد الذراعين للقادميـــــن
وكم غصن ناضر قد نعـــرى	وقد لبس القصر برد الغصون

بمنتصف الدرب فى منعطـــف	عرا موكب العرس ما قد عرا
تثاقل فى السير حتى وقـــف	وخفّ بأبصاره كى يـــــرى
هنالك نعشٌ عليه الأكـــــف	تحوم ودمعٌ يبل الثـــــرى
وفى النعش عذراء لم تأت وزراً	يفيض أخوها عليها الشـؤون
رأى موكب العرس ذاك فخراً	حلال المنى لجلال المنـــون

---

١) قيصر سليم الخورى . الشاعر المدنى . ديوان المدنى . مطابع وزارة الثقافة والارشاد القوى . دمشق ١٩٦٦ م ص ٥١

فوا للّه ما نظرت باصـــــــرةً	كمرأى الجنازة فى جنب عرسِ
فتاتان واحدة سائـــــــــرةً	لرمس وأخرى لصفو وأنـــــسِ
إذا شئت تفهم ما الآخـــــــرةً	فقف عند رمس و أنصت لهمـس
ففى صمته حكمة ليس تقـــرأ	ولست تراها بنور العيــــــون
لذا خلق ا للّه للناس فكـــــراً	إذا فقدوا العين لا يعمهــــــون

=========

وتستمر القصيدة اثنتى عشر فقرة أُخرى خماسية الابُيات وبنفس النظام والشاعر يقص قصة موكب عرس بهيج تقابل وجنازة ويقارن بين الحالتين ويستخلص لنا العبرة من ذلك .

والحقيقة أن مضمون القصيدة مـن العمـق وصدق المشاعر ما يجعلها أصدق وأعمق أشعار الشاعر المدنى على الاطلاق يضاف الى ذلك رصانـةَ أسلوبه وسلاسته فى التعبير بدون تكلف فى صياغةَ أو قواف رغم تعددها .

ولكنءلو تأملنا النص فى أى فقرة فيه ، فإننا لن نجد له ما يبرر توقفه وأنتقاله لفقرة جديدة فالقصة تسير فـى سرد متصل غير محدد بلقطات مميزة ، ولذا جاء تقسيمه القصة الى فقرات غير دقيق وغير ذى دلالةَ ويتضح ذلك من قراءة النص ، فمثلاً نهاية الفقرة الثانية وبداية الثالثة كما يلى :

رأى موكب العرس ذاك فخرّاً	جلال المنى لجلال المنــــــون
فوا للّه ما نظرت باصـــــــرةً	كمرأى الجنازة فى جنب عرس

ولذا ، فإن التقسيم جاء تعسفياً وبدون مبرر ، إلا فرض ايقاع معين على المضمون.

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فإننا لا نجد توظيفاً فنياً للأغصان يبرر 'جادها أصلاً داخل الفقرة ، أو فصلها من الغصن ، بمعنى أوضح .

فالمفروض أن المضمون هو الذى يميز الغصن عن القفل وبالتالى يستجيب الايقاع لذلك ويميزه بنسق القافية مثلاً ونأخذ مثلاً الفقرة الثانية :

هنالك نعش عليه الأكـــــف	تحوم زدمع يبل الثــــرى
وفى النعش عذراء لم نأت وزراً	يفيض أخوها عليها الشؤون
رأى موكب العرس ذاك فخراً	جلال المنى لجلال المنـون

فالسرد يحتل الغصن ويستمر كما هو فى القفل بلا تغيير وكذلك فى كل الفقرات جاء تمييز القفل بقواف موحدة بلا مبرر موضوعى فضلاً عن القوافى الداخلية للقفل والغصن . ومن ثم يتضح أن استخدامه لشكل الموشح ونسقه لم يكن فى موضعه وكان الأجمل والاصدق استخدام الشكل العمودى موحد القافية ، طالما أن سرده كان مسترسلاً دون وقفات واضحة أو محطات مميزه .

أما الوزن فهو المتقارب ، أحادى التركيب من (فعولن) وهو بحر مرتفع صاخب الايقاع سريع الأسباب والاوتاد لسهولة تركيبه (- - ٥ - ٥ / - - ٥ - ٥ .....) . وبالتالى فإنه لا يتجاوب مع موقف التأمل والموعظة البليغة من تلاقى عرس ومأتم والذى عبرت عنه الألفاظ أجمل تعبير مثل (الاليت يوماً - ما ورثت - تثاقل فى السير - هناك نعش - الاكف تحوم - دمع يبل - فى النعش عذراء ....)

وقد كان جديراً به أن يستخدم وزناً عميق الايقاع هادئاً كالطويل أو البسيط مثلاً وإن كان لابد مستخدماً المتقارب ، فكان من الافضل فنياً ، تخصيصه لوصف مشهد العرس وما يتعلق به وتخصيص وزناً هادئاً للمشاهد الحزينة أو عند استخلاص الحكم والعبرة .

ومن ثم فالشاعر قد جانبه التوفيق فى اختيار ادواته الايقاعية ، وكما أوضحنا ، بداية من شكل الموشح ، الى نسق القوافى ، الى الوزن . وهذا لا يناقض إعجابنا بعمق الموضوع وصدق العاطفة وثراء الافكار ، فكل ذلك كان يحتاج لادوات ايقاعية نابعة من المضمون لتحمل مشاعره وملامحه ، ولتبرز المضمون بالشكـــل

الذى يناسبة فى تناغم مع العناصر الفنية الاخرى لتصل رسالة الشاعر الى المتلقى فى أجمل تشكيل . فالمادة الخام الجيدة تحتاج الى عناصر تناسبها وأدوات عرض مناسبة لطبيعتها لاظهارها فى أبهى صورة .

=======

أما الياس فرحات فيحاول إثراء الغصن بمزيد من القوافى وتنويع الحالات فيقول فى (مناغاة ليلى) (١)

أولى فراخ البلبل الغـــردِ　　　هذا جناح أبيك فاعتمدى

العش بين الغـــار والآس

إن رصعته السحب بالماس

فالشمس تنشفـــه

والورد يكنفـــه

والطير تعزفـــه

فوق الغصون فيسكت النهرُ

وتصبح وصيفة لها الزهـــرُ

فتودّ لو تحتله الزهـــرُ

برجاً يثير كوا من الحســدِ　　　فى الثور والسرطان والاسدِ

ابنتى يا نجمة الانـــسِ

فى أى برج كنت بالامـــسِ

إن تكشفى عن مصدر النفسِ

---

١) الياس فرحات . الديوان ص ١٤٠

صيرتنى رجــلاً

لا يرهب الأجلاَ

وبعثت بى أملا

أنواره بين الضلوع خبــتْ

فأختلت الأفكار واضطربتْ

إن الثلاثين التى ذهبـــتْ

ذهبت بذاكرتى ولم تعـــدِ   وأظنها ذهبت بمعتقدى

وتستمر على هذه الشاكلة وواضح أنه فـى غمـار فرحـة الشـاعر بأبنتـه أراد أن يرصع الموشح بالقوافى ، مما جلب الحشو والتكلـف ، مـن ناحيـة ، وجعـل تنويـع الحالات الوزنية بلا ضروره فنية وإن كان استخدام شكل الموشح مناسباً من حيث المبدأ

٧- التنــويعـــات

وتشمل الالتزام بنسق غير ما سبق أو محاولات التحرر من الأنساق المسبقة

أولاً : المهجر الشمالي:

يلتزم نعمة الحاج بنسق أ أ / ب ب/ أب/ جـ جـ/حـ حـ/س

في قصيدة (كف الكريم)[١] وفيها يقول:

بين الأزاهر في الربيع ... كفٌّ تسود على الجميع

كفٌّ لها نفح الزهر ... وبناجها أشهر ثمر

وبها استوى المعنى البديع ... للفكر يحلو والنظر

كف إذا ارتفع الندا ... كانت لداعيها صدى

كف السماحة والندا ... سلمت على طول المدى

كف الكريم

كف لتخفيف الألم ... خلقت وعنوان الشيم

مقياس أفضال الأنام ... في الحرب ترجى والسلام

تعطي الكثير بلا ندم ... وبثغر صاحبها ابتسام

تقصي العنا تدني الهنا ... وتنيل سائلها المنى

هي في الخصاصة والغنى ... بيضاء لامعة السنا

كف الكريم

وواضح أن الهدف هو رص الكلمات وليس التعبير عن مشاعر، ويجاريه في

---

(١) نعمة الحاج، السابق، ص٤٦.

هذا ميخائيل نعيمة ويلتزم بنسق حـ ا / د ا / د ا / د ا / ب ب/ ب ا/ جـ

وذلك في قصيدة (أوراق الخريف)[1] وإن كان تخلى عن (د) في المقطوعات التالية للأولى وفيها يقول:

تناثري تناثري	يابهجة النظر
يا مرقص الشمس ويا	أرجوحة القمر
يا أرغن الليل ويا	قيثارة السحر
يا رمز فكر حائر	ورسم روح ثائر
يا ذكر مجد غابر	قد عافك الشجر

تناثري ! تناثري!

تعانقي وعانقي	أشباح ما مضى
وزوّدي أنظارك	من طلعة الفضا
هيهات أن هيهات ان	يعود ما انقضى
وبعد أن تفارقي	أتراب عهد سابق
سيري بقلب خافق	في موكب الفضا

تعانقي ! تعانقي!

وإذا قارنّا ذلك بأشعاره الرائعة، وثورته النقدية على القافية، نجد تناقضا تاما.

ويلتزم جبران في مربعين بعنوان (الشهرة)[2] بنسق أ ب /جـ ب مع استعمال وزنين في البيت الواحد.

---

(١) نعيمة، السابق ص٤٧.

(٢) جبران ، السابق ص٦١٠.

كتبت في الجَزْر سطرا	على الرمل
أودعته كل روحي	مع العقل
وعدت في الليل أقرا	وأستجلي
فلم أجد في الشواطي	سوى جهلي

وواضح أن توظيف المربع مقبول من حيث المبدأ فقد خصص مربع للجزر وآخر للمد أما استخدام شطرة من المجتث مع تفعيلة رمل فليس له ما يبرره فنيا فضلا عن أن نسق القوافي لا يخلو من الحشو.

أما نعمة الحاج فيزيد الأمر تعقيدا في قصيدته (إلى البلبل النائح)[1] بمزجه المربع والمسمط من ناحية، والتام والمشطور من ناحية أخرى، ووزني الخفيف والمتدارك من ناحية ثالثة. ويقول فيها

خل عنك النواح	وانف عنك الكدر
من تولى استراح	من شقاء البشر
فعلى الراقد الرقاد الطويلا	رحمة الله بكرة وأصيلا
وودا عا قولوا وكفوا العويلا	ذاك حكم القدر
أن شر السلاح	مدمع قد همر
وبه لا يتاح	رد ما قد غبر
فعزاء إذا وصبرا جميلا	كلنا راحلون هذا الرحيلا
واحدا واحدا نجوز السبيلا	ونؤم الحفر

(١) نعمة الحاج، السابق ص١٥٣.

وتستمر خمس مقطوعات أخرى بنفس النسق/ أ ب/ أب/ حـ حـ/ حـ ب موظفاً مشطور المتدارك والخفيف تام، ثم بيت يجمع الوزنين وواضح أن شعوره بالحزن لفقد عزيز (شقيق أبى ماضى) ، قد ضاع وسط زحام الاشكال والحالات والاوزان وكلها بلا توظيف فنى يبررها.

ولكن أبا ماضى يوظف نسقه المستمد من الموشح أساساً، لكنما دون تكرار روى القفل فيصبح أ - أ - أ - حرة - ب - ب دون تكرار أى روى بين المقطوعات فيقول فى (المساء) [1]

السحب تركض فى الفضاء الرحب ركض الخائفين

والشمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين

والبحر ساج صامت فيه خشوع الزاهدين

لكنما عيناك باهتتان فى الأفق البعيد

سلمى ..... بماذا تفكرين؟

سلمى ..... بماذا تحلمين؟

أرأيتِ أحلام الطفولة تختفى خلف التخوم

أم ابصرت عيناك أشباح الكهولة فى الغيوم

أم خفت أن يأتى الدجى الجانى ولا تأتى النجوم

أنا لا أرى ما تلمحين من المشاهد إنما

أظلالها فى ناظريك

تنم، يا سلمى عليك

(١) أبو ماضى السابق ص٧٦٤.

وتستمر ثماني مقطوعات أخرى، الشاعر يخاطب (سلمى) وهى رمز ربما كان لنفسه أو كان للمحبوبة الخيالية ويحاول تفسير حالة الاحباط التى تنتابها فى المساء.

فى المقطوعة الأولى يرى عناصر الطبيعة فى الغروب، السحب تجرى خانفة، والشمس مريضة صفراء والبحر صامت، فربط بين (أسرة الطبيعة) برباط الروى الواحد (النون) كما ربطها بالاستعارات المكنية ثم يلتفت إلى سلمى، انت لا تفكرين بكل هذا، فبماذا تفكرين؟ وبماذا تحلمين؟ فجاء الروى الجديد يربط السؤالين.

وفى الثانية يبدأ بالاستفهام عن أسباب يأسها، هل لأن المساء أخفى احلام الطفولة أم لأنه جاء بأشباع الكهولة، أم لخوفها من أن يأتى الظلام بلا نجوم؟ وكان موفقاً فى ربط تساؤلاته بروى واحد.

ثم يفسر كيف عرف ذلك؛ (أظلالها فى ناظريك تنم سلمى عليك) فربط الشطرتين بروى واحد لأن المضمون يجمعهما.

القصيدة من وزن الكامل وقد حدث الإضمار فى معظم تفاعيله مما أعطاها سرعة وسهولة تناسب التنقل بين المشاهد، من ناحية، وتناسب تفاؤل الشاعر وثقته وأيد ذلك المنحى، استعمال الوزن مجزوءاً ومدوراً ليناسب الحوار والمناقشة المتدفقة لإقناع المقابل.

وجاء استعمال المنهوك (وإن كا ن لا يجوز نهك الكامل) موفقاً لينهى المقطوعة بما يشبه الإلتفات الرقيق الهامس تلطفاً مع السامعة وبما يوحى بانتظار الرد أو لأعطاء فرصة للتفكير. ومن ثم فإن النسق مناسب تماماً ويتضافر مع باقى عناصر الايقاع لخدمة المضمون.

ويحاول جبران توظيف نسق أ ب/ أب/ أب/ ج د/ جـ د/ وهو قريب من السوناتا الانجليزية فى ثلاث قصائد هى (البلاد المحجوبه) [1] وفيها يقول.

---

(١) جبران، السابق ص٥٩٩، وعن السوناتا انظر هـ .ب تشارلتن م سابق ص٦١و G.S. fraser Ibid p 67

هوذا الفجر فقومي ننصرفْ عن ديار ما لنا فيها صديقْ
ما عسى يرجو نبات يختلفْ زهره عن كل ورد وشقيقْ
وجديد القلب أنى يأتلفْ مع قلوب كل ما فيها عتيقْ

***

هوذا الصبح ينادي فاسمعي وهلمي نقتفي خطواته
قد كفانا من مساء يدعي أن نور الصبح من آياته

***

قد أقمنا العمر في واد تسير بين ضلعيه خيالات الهموم
وشهدنا اليأس أسراباً تطير فوق مشيه كعقبان وبوم
وشربنا السقم من ماء الغدير وأكلنا السم من فج الكروم

***

ولبسنا الصبر ثوباً فالتهب فغدونا نتردى بالرماد
وافترشناه وساداً فانقلب عندما نمنا هشيماً وقتاد

واضح أن استخدام المقطوعات له ما يبرره، أما تقسيم المقطوعة نفسها إلى قسمين من ثلاثة أبيات ثم بيتين فليس له ما يبرره فالمضمون لم يتغير من أي زاوية ليكون مبرراً لتغيير النسق، والحقيقة إن هذا المأخذ ينطبق على القصيدتين الأخريين اللتين استمد فيها نفس النسق، فيقول في (حرقة الشيوخ) [1].

يازمان الحب هل يغني الأمل بخلود النفس من ذكر العهود؟
هل ترى يمحو الكرى رسم القبل عن شفاه ملها ورد الخدود؟
أو يداينا وينسينا الملل سكرة الوصل وأشواق الصدود؟

(١) السابق ص٦٠٠.

هـل يصـم المـوت آذانـا وعت أنة الظـلم وأنغـام السكـون؟

هـل يغشى القبـر أجفـانـا رأت خافيـات القبـر والسـر المصون؟

فبرغم استمرار التساؤلات عن نفس المضمون إلا أنه قد غير النسق فالمسألة عنده لا تتعدى مزيداً من الحرية فى تنويع القوافى ومزيداً من الشكل فى القافية الداخلية والأمر ذاته ينطبق على قصيدة (بالأمس) [1] التى استخدم فيها نفس النسق.

ونصل إلى ميخائيل نعيمة لنرى كيف وظف النسق/ أ ب ب أ حـ حـ حـ دد أ فى قصيدة (من سفر الزمان) [2].

١) إلى سنه مدبرة:	٢) إلى سنة مقبلة:
روحى! فكم شبت وشابت سنين	ما أنت فى سفر الزمان العظيم
من قبل أن بـانت حـواشيك	إلا صدى الماضى وصوت الغد
واليـوم كـف الدهـر تطـويك	فيك استوى من قبل أن تولدى
عنا، ومـن يـدرى متى تنشرين	قطباً حياة نحـن فيهـا نهيـم
روحـى وخلينا	لا جوعها يشبع
بالأرض لا هينـا	لا موتها يهجع
نرعى أمانينـا	لا طامع يقنع
فـى مـرج أو هـامـر	فيهـا ولا الـزاهـدون
ما بين أيـام وأعـوام	الناس فى أسرارها حائرون
تأتى وتمضى وهـى سر دفين	والسـر لـو يـدرون منهم مقيم

(١) السابق ص٦١٢.

(٢) نعيمة السابق ص٢٦ وانظر شفيع السيد، م سابق ص١٧٣، وعبدالله الغزامى، م سابق ص٣٥.

فى القسم الأول يخاطب الشاعر السنة المدبرة، اذهبى فكم جاءت وذهبت قبلك سنين من قبل أن تظهرى واليوم يطويك الدهر ولا نعلم متى تعودى.

وقد استخدم هنا مشطور السريع فى كلامه للسنة عن نفسها، لكنه استخدم العطف فجاء بالأربعة أبيات فقرة واحدة تحمل مضمونا واحداً وحالة واحدة لوزن واحد ثم غير مضمون الحديث، فهو يحدثها عن الناس وحالهم المحزن فجاءت الجمل أقصر وأسرع فى تفعيلة ونصف (روحى وخلينا، بالارض لاهينا، نرعى ما يبينا) ليعبر الإيقاع السريع عن الأنفعال السريع الذى حمله المضمون الجديد.

ثم يعود الإنفعال إلى حاله السابقة بتغير المضمون بالحديث عن لغز الأيام والأعوام التى تمر فيرجع بالتدريج إلى مشطور السريع.

أما نسق التقفية فجاء منسابا مع المضمون لا نشعر بقيوده ولا تكلفه فقد بدأ بروى (النون) ولكن لم يقيد نفسه به فجاء ببيتين يربطها التضمين بروى (الكاف) وقبل انتهاء زاوية الخطاب عاد إلى روى (النون).

وفى الالتفات إلى زاوية آخرى للكلام وبتغير الانفعال غير الروى ووحده لثلاث جمل قصيرة مرتبطه ليصبح الروى هو (النون) المطلقة وإن كان لم يعتمد عليها فقد التزم قبلها حرفاً أصليا وهو (الياء) وجاء الروى الجديد طبيعيا غير متكلف ثم يستخدم روى أخر هو (الميم) فى بيتين آخرين مرتبطين إلى روى الميم وفى الختام يعود إلى الروى الأول وهو النون المقيدة حفاظاً على الصوت الأول للقصيدة

والحقيقة رغم أنه قد عدد الروى وتبعه تعدد الأضرب إلا أنه لم يكن متكلفاً ولم يفرضها على المعنى فجاءت كلماتها مستقرة.

ونفس النسق فى الجزء الثانى (إلى سنة مقبلة)

ففى العنصر الأول المضمون يخاطب السنة متحدثا عن الزمان وجمعه للماضى والمستقبل يبدأه بالروى (الميم) المقيدة ثم فى (حشو) الفكرة يغير إلى (الدال) المكسورة فى بيتن وفى نهاية العنصر يعودإلى (الميم) المقيدة.

ثم يبدأ عنصر جديد هو حال الدنيا المؤسف فيأتى بثلاثة أبيات من تفعيلة ونصف بروى واحد هو (العين) المقيدة ويعود تدريجيا إلى طول الشطرة مغيراً إلى روى (النون) المقيدة مرتين وفى النهاية يختم بالروى الأصلى (الميم) المقيدة.

والحقيقة أن التزام الشاعر لنسق (أ ب ب أ حـ حـ حـ د د أ) كان فنيا متناغما مع تغيير زاوية المضمون ودرجة الأنفعال والحالة الوزنية. فرغم طول النسق وتعقد تركيبه إلى حد ما، إلا أننا لم نشعر بفرضه أو تعسفه فكان الشاعر مقنعا فى الدخول من روى إلى أخر بلا مشقة أو تكلف عبارات أو كلمات.

لذا فهو انضج صورة لتوظيف نسق ايقاعى مبتكر لخدمة المضمون.

وإذا كنا بصدد استعراض ظواهر التجديد فى المهجر عموما فلا يمكننا تجاهل قصيدة (النهاية) لنسيب عريضة فمن المؤكد أنه لا يوجد قصيدة مهجرية قد أثارت الخلاف حول قيمتها مثل هذه القصيدة فالبعض يعتبرها "عملاً فذا جسورا يمكن أن نعده المحاولة الأولى فى الشعر العربى الحديث لتكييف الشكل مع التجربة الشعرية، وإتخاذ التفعيلة وليس الشطر أساساً لوزن الشعر .... فمن الممكن أن نعد قصيدة عريضة المقطعية أول محاولة فى القرن العشرين لاختيار شكل القصيدة وليس متابعة الشكل التقليدى"[1].

فى حين يرى البعض أنها تقليدية كتبت فى شكل الشعر الحر أى أن التغيير فى طريقة الكتابة على الورقه فقط [2]. ويرى البعض الأخر أنها "قائمة على نظام المقطوعة ولا تخرج فى شكلها الموسيقى العام عن أى قصيدة مبينية على الشكل المقطوعى[3].

ويرى د. انيس أنها نموذج للمقطوعات معقدة الأوزان والقوافى، وقد قسمت إلى أقسام استقل كل منها بنظام فى أوزانه وقوافيه [4] بينما عرضها د. القط دون اشارة إلى نظامها فى الوزن أو القافية[5] ولكن الرأى الأغرب لنادرة السراج هوأنها قد تدخل

(١) ا س مورية ، الشعر العربى، م سابق، ص١٧٩.

(٢) عز الدين اسماعيل، الشعر العربى م سابق، ص٧٠.

(٣) اس مورية، حركات التجديد، م سابق، ص٧٥ والرأى للدكتور سعد مصلوح.

(٤) انيس ـ موسيقى الشعر، م سابق ص٣١١.

(٥) عبدالقادر القط، م سابق ص٢٩١.

تحت باب الشعر المنثور برغم مافى بعض مقاطعها من وزن ظاهر"[1] وإن كانت تجاهلت هذا الرأى فيما بعد واعتبرت القصيدة ثورة واسلوباً جديداً دون توضيح كاف لحيثيات هذا الرأى[2].

ولكن يجب علينا أن نتحقق بأنفسنا من الأمر لندلى بدلونا فى القضية ونبدأ بكتابة القصيدة كما عرضها د. القط دون اهتمام بالوزن والقافيةَ وكما يريدها د. عز الدين اسماعيل.

كفنوه، وادفنوه ، أسكنوه هوة اللحد العميق

واذهبوا، لا تندبوه ، فهو شعب ميت ليس يفيق!

هنك عرض، نهب أرض ، شنق بعض، لم يحرك غضبه

فلماذا نزرف الدمع جزافا ؟ ليس تحيا الحطبة !

لا وربى، ما لشعب، دون قلب، غير موت من هبه

فدعوا التاريخ يطوى سفر ضعف ، ويسوى كتبه

ولنتاجر، فى المهاجر، ولنفاخر ، بمزايانا الحسان

ما علينا أن قضى الشعب جميعاً، أفلسنا فى أمان!

رب ثار، رب عار، رب نار، حركت قلب الجبان

كلها فينا ولكن ، لم تحرك ساكنا إلا اللسان!

من التقطيع العروضى يتضح: إن الابيات ١،٣،٥،٧،٩ تتكون من

فاعلاتن ، فاعلاتن ، فاعلاتن ، فاعلاتن ، فاعلاتن (قبل الزحاف والعلة).

ومن ذلك يتضح أيضاً، أن ترتيب الأبيات ليس عشوانيا وايقاعها الداخلى ليس عشوانيا فكل تفعيلة بلفظةَ واحدة (جملة أو بعض جمله) والثلاث لقطات الأولى متحدة الروى

(١) نادرة السراج، م سابق ص٢٤٥.

(٢) نادرة السراج، نسيب عريضه، دار المعارف د ت ص١٢٤.

وجاء حرفاً أصليا ويمكن كتابتها كما يلى.

كفنـــوه	وادفنـــوه	اسكنـــوه	هـوة اللحد العميق
هتك عرضٍ	نهب أرضٍ	شنق بعضٍ	لم يحـرك غضبـه
لاوربـــى	مـا لشعب	دون قلـبٍ	غير موتٍ من هبه
ولنتاجـــر	فى المهاجر	ولنفاضـــر	بمزايانا الحســان
رب ثـــارٍ	رب عـــارٍ	رب نـــارٍ	حركت قلب الجبان
فـاعـلاتن	فـاعـلاتن	فـاعـلاتن	فاعلاتن فاعـلاتن

وإذا كان الأمر بهذا الإيقاع المقصود فى الأبيات الفردية طوال القصيدة فلا بد أن نحترم ما أراده الشاعر ولتكن كتابتها بما يحقق له قصده من الكتابة بهذه الطريقة ولتكن الكتابه كما يلى.

كفنوه

وادفنوه

اسكنوه

هوة اللحد العميق

أما الابيات الزوجية ٢،٤،٦،٨،١٠ فانها تتكون من خمسة تفعيلات لكنها تنقسم إلى قسمين فقط فتكون كالتالى:

واذهبوا لاتندبوه

فهو شعب ميت ليس يفيق

المقطع الثانى		الرابع	
هتك عرض	١	ولنتاجر	١
نهب أرض	١	فى المهاجر	١
شنق بعض	١	ولنفاخر	١
لم يحرك غضبه	٢	بمزايانا الحسان	٢
فلماذا نذرف الدمع جزافا	٣	ما علينا أن قضى الشعب جميعا	٣
ليس تحيا الحطبة	٢	أفلسنا فى أمان	٢

الثالث		الخامس	
لاوربى	١	رب ثار	١
ما لشعب	١	رب عار	١
دون قلب	١	رب نار	١
غير موت من هبةَ	٢	حركت قلب الجبان؟	٢
فدعوا التاريخ يطوى سفر ضعف	٣	كلها فينا ولكن لم تحرك	٣
ويســـوى كتبـــه	٢	ســـاكنا إلا اللسان	٢

ومن ثم يتضح أن نسقها القافوى هو أ أ أ ب حرة ب

ونسقها العددى ااا ، ٢ ،٣، ٢

ملتزمان تماما فى جميع المقطوعات فإذا كان ورود هذه الأنساق بهذه الدقة لا يمكـن أن يكون عشوائياً فلا يمكن بالتبعية اعتبارها تقليدية أو مقطوعية مدوّرة ويجب احـترام ارادة الشاعر فى قصيدته.

الأمر الثانى : هل يمكن اعتبارها عملاً فذاً قاد الثورة نحو الشعر الحر والحقيقة أن ذلك أمر نستبعده إلا بقدر اشتراكها مع باقى أشعار المهجر فى التوجه بقدر ما نحو ذلك.

فالنسق الذى تسير عليه القصيده ـ بصرامة ـ موجود مثله تقريباً فى العديد مـن القصـائد المهجرية التالية.

***

ثانياً ـ التنويع فى المهجر الجنوبى

إن اختلاف الأنساق والأنماط فى المهجر الجنوبى خصوصاً، يبلغ درجة يستحيل معها التقنين بشكل موضوعى، ذلك لأنهم تفننوا فى التنويـع والابتكـار وتعديـل الأنسـاق المعروفةَ إلى درجة من الاختراع. تجعل كـل قصيـدة حالـة بذاتهـا يصعـب ضمهـا إلـى قصيدة أخرى فى تصنيف نظرى، ولذلك، من الأجدى أن ندرس تنويع كل شـاعر علـى حدة، حتى نعطى الفرصة لانتاج كل شاعر، ولتظهر سمات التنويع عنده.

فالشاعر إلياس قنصل: يقول فى (موشح الحرية) [1]

يا أمة خطت بأيدى الوثام . آيات مجد فى سجل الحقب

يهنيك يوم سل فيه الحسام وسن الأفق حجاب القتام

وضجت الأرض لفرط الدما.

يهنيك يوم نلت فيه الأرب

أبناؤك الأبطال مثل الأسود هبوا على أعدائهم سائرين

ولم يبالوا بسراب الوعود بل حطموا بالسيف تلك القيود

وصافحوا كف العلا والإبا.

وشيدوا للمجد صرحا مكين

وواضح أنها مجرد هندسية شكلية وربما كانت تطويرا لشكل المسمط

ويقول فى قصيدة (هل تذكرين) [2]

أتطالعين قصائدى أم تعرضين

عنها ... وقد طوقتها بتوجعى

وسكبت بين سطورها قلبى الكئيب

ومزجتها بشهدى وتفجعى

وازحت فيها السرعن حزنى الغريب

اتطالعين قصائدى .... اتطالعين

(1)الياس قنصل، السهام، المطبعة السورية، بوانس ايرسى، الارضيتن ط٣ ١٩٣٥، ص٢١.
(٢) الياس قنصل ـ العبرات، ص٢٣.

لـو تعـلـمين تعـاسنـــى لـــو تعلـــمين

ممــا أكابــد مــن حنيــن و النيـــاع

لعراك رغم صدود ذاك الأسف الشديد

وذكرت ماضى عهــدنا قبل الـــوداع

وعـرفت أنـى مــا أزال على العهــود

لـــو تعلمين تعـــاسنـــى لـــو تعلمين

الشاعر يحاول أن يعبر عن تعاسته فى الحب، وهى فى القصيدة أشد، لسطحية الأسلوب الذى حشاه حشواً فى هذا النسق.

لكنه يتقدم خطوة فى قصيدة (القلب الحزين) [١] فيقول :

ياقلب لا تجنح إلى الشكوى فنؤلمك الكلام

ودَع الكآبه فالشباب إذا انقضى لا يـرجـــع

وتأمل الـدنيا فقـد ألهـى الأنــام الابتســام

و الكــون يرفـل بالمســرة و الطبيعــة تسمـع

لحنا أثيـرى الجمــــال يعيــد أ بناض الأمـــل

وإن كان أحــزنك التأهــب للـــوداع فمـا العمل

و الدهر لا يرثى ....وأحكام القضا ليست ترد

أنا لا ألومــك يافـؤاد إذا عــراك الاضطـــراب

فلقد جرعت. وأنت فى زمن الصبا. كأس النـــوى

(١) السابق ص١٢.

وخبرت أدواء البعاد .... وما يجئ من العذاب

فاصبر على جور الزمان ولا تهب سهم الجوى

فالصبر ينفث فى الحياة الانشراح والابتهاج

لاتيأسن ...... فقد يروق البحر من بعد الهياج

ولربما انجلت الغيوم من السما وبدا القمر

ورغم المبالغة فى التفاؤل وبعض النثرية فى الأسلوب إلا أنها قد أخذت خطوة جريئة هى ترك البيت الأخير فى كل مقطوعة حراً، داخل المقطوعة وخارجها، وبالتالى فالشاعر يتخلى عن قيود النسق التى طالما كبلت مشاعره ولوت عنقها، وينتصر للمعنى كما يحسه.

ففى المقطوعة الأولى نجد البيت الأخير (الحر) جاء موفقا ومرتبطا بسابقه الذى جاء فيه(وإن كان أحزنك التأهب للوداع فما العمل؟)فالشاعر يرفض الحزن لفراق المحبوبة فيتساءل مستنكراً الحزن فلا مجال لعمل شيئ، وجاء البيت الاخير الحر ليوضح سبب عدم القدرة على عمل شئ لماذا؟لأن الدهر لا يرثى ولا يحزن لحال انسان كما ان أحكام القضاء لا ترد ومن هنا فقد جاء تفسيراً وتعليقا على البيت السابق. وفى المقطوعة الثانية، يطلب الشاعر من قلبه عدم الحزن ويدعوه للتفاؤل فالصبر يجعل الحياة جميلة، وقد يروق البحر بعد الهياج، وجاء البيت الأخير الحر ليزيد المعنى وضوحاً بالتشبيه التمثيلى.(ولربما انجلت الغيوم عن السما وبدا القمر)

ومن ثم فالشاعر قد انتصر للمعنى على النسق الشكلى ووظف الحرية لصالح المضمون

ويحاول القروى تطوير الموشح مع تغيير جميع القوافى بين المقطوعات، لكنه يقع فى التعقيد الشكلى كما حدث فى قصيدة (الأزهار الغريبة) [1].

---

(١) القروى ، الديوان، ص٦٠٢

أجفلتها وهى بمهد السلام ... على ضفاف الكوثر العذب

آمنة تحت ظلال الغرام ... نائمة جنباً إلى جنب

ناعمة الأبدان ... طيبة النشر

كونها الرحمن ... من معدن الطهر

نامت على ألحان ... حورية النهر

وجاءها فى الليل حب الغمام ... ما شاء من لؤلؤه الرطب

لكنه يشعر بالقيود فيخففها إلى النصف - رأسياً - فى قصيدة (الحياة الباقية) [1] وقصيدة (الاحسان) التى يقول فيها: يا أخت هذا فجرنا الفضى لاح

يغمر بالنور الروابى والبطاح

وكم عيون للألم

تغرق فى دمع ودم

لا تنجلى عنها الظلم

ولا ترى كما نرى وجه الصباح

لكن هذا التخفيض لاينجح فى ادخال مثل هذا النظم إلى حظيرة الشعر

وتأتى قصيدة (اقحوانه ابرنجا) [2] على النسق (أ ب،أ ب، أ ب) ويقول فيها:

يا وردة البستان لا تخجلى ... فقد حباك الله كل الجمال

ما زلت فى عهد الصبا الأول ... فاغتنمى عهداً سريع الزوال

لم تكبرى بعد ولم تذبلى ... فلم على خديك تجرى اللآل

(١) السابق ص٦٦٦.
(٢) السابق ص١٢٥.

وواضح أن نثرية الأسلوب تشعرنا بكلفة النسق المفروض على المعنى بدليل أن النصف الأيمن من القصيدة بالكامل يؤدى المعنى كاملا.

وكذلك جاءت قصيدة (أمام العلم) [1] و (الرجاء الوطنى) [2] على نفس النسق

وفى تطوير للنسق السابق، فإنه يصيغ قصيدة (سائلى) [3] على النسق(أ ب حـ حـ ا ب) وفيها:

سائلى الليل عن مقالى ... يوم اعيا عن الكلام

طول شكواى للدجى ... وسؤالى عن الرجا

ضم صوتى إلى الليالى ... فانطوى فى فم الظلام

ورغم أن استخدام المقاطع لـه مـا يبرره مـن حيث المبدأ، حيث خصص كل مقطوعة لجانب من جوانب عذابه العاطفى ويطلب سؤال الليل والبدر والريح، كل فى مقطوعة إلا أن الشاعر لم يترك مشاعره على سجيتها، من حيث كبلها بالعدد والنسق ويزيد عدد الأبيات فى المقطوعة إلى أربعة يصيغها فـى النسق(أ ب ، حـ حـ/أ ب/أ ب) لكنه يزيد الأمر سوءا فى قصيدة (الشتاء) [4] فيقول:

لمعة الخاطر الجديد ... فى سماء المخيلة

بالغرام الذى مضى ... والرجاء الذى قضى

جددى بيننا العهود ... واتحفينا ببسملة

لمعة الخاطر الجديد ... فى سماء المخيلة

وواضح أنها قد نظمت للغناء والسمر، حيث يعيد البيت الأول فى آخر كل مقطوعة

---

(١) السابق ص١٣٧.

(٢) السابق ص٢٤٦.

(٣) السابق ص١٩٨.

(٤) السابق ص٢٢٠.

ويحاول الاقتراب من الصدق الفني في قصيدة (منشودتي) [1] موظفاً النسق (أ ب حـ د حـ د أ ب) فيقول:

يـا أيهـا الطيـار فوق الغمامْ	باللهِ هـل صادفـتَ منشـودتي
منشودتي تسكن قصر الصباحْ	على رصيف الأفق تهوى المسيرْ
تلبس من قطن الغيوم الوشاحْ	على قميص من حرير الأثيرْ
وعندما يرخي ستار الظلام	تلـوح فـي الجـوزاء منشودتي

***

يا أيها الغواص تحت البحار	قل لي أمـا صادفـت جنيتي؟
جنيتي مكنونة في الصـدف	في قـاع بحـر الهند تهوى المقر
لم تحـوها (بـاريس) بين التحف	كـلا ولا (رومـة) بين الصـور
من نورها يشتق نور النهـار	والحسـن مـن إحسـان جنيتي

ويستمر على هذا النسق داخليا في المقطوعات وخارجيا يربط بينها روي التاء في البيت الأول والأخير من كل المقطوعات في منشودتي، جنيتي، حوريتي، أمنيتي والشاعر يستفيد من الأشكال التراثية كالموشح والمسمط والمربع في ابتكار هذا النسق فهو يوظف كل مقطوعة للبحث عن المنشودة في مكان، فمرة يسأل الطيار ومرة يسأل الغواص وأخرى يسأل الفلكي والأخيرة يسأل الجراح لأن منشودته في الأفق وفي الأصداف بين النجوم وفي القلوب. وفي كل تنقلاته للبحث عن منشودته يستخدم بحر السريع ليسعفه في لهاثه وتنقلاته السريعة في البحث، أما النسق فلا يخلو من الصنعة وكان جديراً بنظام المسمط أن يؤدي الهدف ويحمل المضمون بشكل أفضل مع توظيف كلمات (منشودتي جنيتي حوريتي أمنيتي) كعمود للمسمط مع تخصيص كل مقطوعة من المسمط لمجال في البحث واستعراض صفات المنشودة الخيالية.

---

(١) السابق ص٢٠٣.

ونفس الحال فى قصيدته (المعجزات) [1] التى ينظمها على النسق (أأ، ب ب، أ، ب أ) ويقول فيها:

يا بحر كم حطمتَ من صخرٍ — ولكم أذبت على مدى الدهرِ

ترغى على شطيك مضطربا — متوعداً متبدداً غضبا

مهلاً فذلك ليس بالأمرِ

لو كان موجك يصنع العجبا — لأزاح هذا الصخر عن صدرى

***

يا وابلاً قد طبقَّ الجَلَدا — وطما فكاد يغرق البلدا

متدفق الشؤبوب مدرارا — يتلوبه التيار تيارا

مهلاً فانك لاتبل صدى

إن كنت شيئاً يطفئ النارا — أرنى وبرِّد هذه الكبدا

يا أيها الإعصار كالفتنِ — فى الشرقِ ذات النار والدخنِ

ينقضُّ فى اللجات مبتلعا — ويطوف بالغابات مقتلعا

ما أنت إلا لهنة الزمنِ

إن كنت تمحو بعض ما طبعا — فانقض غبار الذل عن وطنى !!

***

الشاعر يخاطب عناصر الجبروت فى الطبيعة، البحر الهائج، الأمطار الغزيرة، الأعصار العاتى ويتحداها بصنع ماهو اكبر ومن هنا تبدوا منطقية تقسيم القصيدة إلى مقطوعات وفى داخل كل مقطوعة كان التقسيم حسب مقتضيات المضمون وكما يلى:

أولاً- بيتين من المزدوج؛ يخاطب الظاهرة ويصفها موضحاً مظاهر عنفها وهولها.

---

(١) السابق ص٢٠٨.

ثانيا - شطرة واحدة تعلن استخفافه بكل هذا.

ثالثاً - بيت تام يعلن التحدى (لو كنت جباراً .... فافعل .....)

وعلى سبيل المثال ففى المقطوعة الأولى يخاطب البحر موضحاً قوته على تحطيم الصخور واذابتها، وواصفا هول امواجه وغضبها ثم يستخف بكل هذا فى شطرة منفردة (مهلاً فذلك ليس لأمر).

وهنا يكون لاستعمال المشطور قيمة فنية فى إبراز المضمون واظهار التحدى للبحر ولو استعملها تامه، لما برز بهذا الشكل المتحدى.ثم يختم حديثه بالتحدى الحقيقى الذى هو أكبر من وأصلب من الصخور وهو إزاحة الهم عن صدر الشاعر!

وفى المقطوعة الثانية، يخاطب السيول الجارفة، واصفا عنفها واغراقها البلاد فى تيارات متتابعة ثم يفرد شطرة ليعلن استخفافه (مهلاً فإنك لاتبل صدى) وفى البيت الأخير يعلن التحدى، إن كنت فعلاً تطفئ النار، فاطفئ نار كبدى!

وفى الثالثة يتحدى الإعصار، الذى يدمر ويقلع ويمحو المعالم، أن ينفض غبار الذل عن الوطن!

ومن ثم وللمرة الأولى فى التنويعات عند القروى نلمح النسق فى خدمة المضمون ولم يفرض عليه سواء فى تقسيم القصيدة إلى مقطوعات أو فى التقسيم الداخلى للمقطوعة وفى المزج بين التام والمشطور كان المعنى قائداً ومستفيداً.

كما كان لاقتصار المقطوعة على رويين فقط أثراً جميلاً فى عدم ازدحام الأصوات وساعده تنسيقه لها، بحيث لا يتكرر الروى الواحد مرتين متتاليتين، ابتداء من الشطرة الخامسة، وبحيث يكون روى البداية هو روى النهاية فى المقطوعة وقد كان من تمكن الشاعر أن خصص كل روى بضرب. ففى المقطوعة الأولى كان روى (الراء) المكسورة هو (مُتْفَا) بعد الاضمار والحذذ وكان روى (الباء) المفتوحة هو (مَتَفَا) بعد الحذذ فقط. وفى الثانية كان ضرب روى (الدال) المفتوحة هو (متفا) وضرب (الراء) هو (متفا) إلا انه فى الثالثة جمع الرويين فى ضرب واحد هو (مَتَفَا) وفى الرابعة جمع الرويين فى ضرب واحد هو (مُتَفَا)

والحقيقة أن ذلك كان جميلاً فى الأولى والثانية باعتبار أنه تنويع موسيقى يزيد التنويع فى الأضرب تميزاً. أما توحيده الضرب مع تنويع الروى، وتوحيده فى

المقطوعة الثالثة (مَتَفَا) وفى الرابعة (مَتفَا) فذلك لا نرى له مبررا ايقاعيا ذا علاقة بالمضمون وربما كان ذلك من قبيل اظهار المهارة فى التنويع والتوحيد.

أما وزن الكامل - الصافى فى التفعيلات - ومع ما دخله من زحاف الإضمار بكثرة وعلة الحذذ فى جميع الأضرب، فقد كان مناسبا لدرجة انفعال الشاعر فلا هو انفعال الشاعر الحزين أو الحائز المهموم، ولا هو انفعال قافز أو ثورى، فجاء الوزن مسايرًا للانفعال

ومن ذلك يتبن أن الشكل لم يكن هدفا ولا الهندسة الخارجية للقوافى كذلك بل كان المضمون دليلاً يوظف الادوات الايقاعية للشاعر من أجل جودة العمل.

ويخلط إلياس فرحات بين المسمط والموشح فى قصيدة (ربة الطوق) [1] فيقول فيها:

ربة الطوق أراك فوق أغصان الأراك

بين سجع وهديل

ليت شعرى هل جفاك بعد أن كان اصطفاك

ذلك الالف الجميل؟

السقام: كامن فى عظامى

والغرام: أصل هذا السقام

كم فؤاد: يحكى فؤادى

تكويه نار الجوى: شوقاً لمرآك

من ينام: تحت هذا الظلام

والأنام: من هديل الحمام

من سهاد: إلى سهاد

يشكو طول النوى: من يرحم الشاكى

(1) الياس فرحات، الديوان ص١٨٤.

ثم يعود مرة أخرى إلى المسمط الثلاثى. والحقيقة أن اهتمامه برصِّ القوافى جعله ينظم الكلام دون اهتمام بما يحمله من معنى وفى تطويره للموشح يقول فى قصيدة(الجزائر) [1]

جزائر النضال يا منشئة الأبطال

إن انتظارنا مجيئ الفجر فيك طال

لكنه أتى

برغم من عنا

فاضطرمت نفوسنا

وارتفعت رؤوسنا

وامتلأت كؤوسنا

بخمرة المتعة والعزة والجلال

جزائر الريحان يا أعجوبة الزمان

ياقبة المجد ويا قاعدة الإيمان

إيمان من يسقى

مزرعة الحق

بسائل من الدم

يخضب كل لهذم

لا تندمى لا تندمى

ها قد نمت أدواحها ملتفة الأغصان

---

(١) الياس فرحات، مطلع الشتاء، مطبعة محمد عاطف، كلوت بك، القاهرة ١٩٦٧، ص١٤٢.

وتستمر مقطوعتين أخريين، ويتضح منها أن الاهتمام بالشكل قتل المضمون وحول القصيدة لكلمات جافة.

ومن وحي الموشحات يقول على النسق أ أ ب ب ب أ أ في قصيدة (القلب) [1]

لا تخفْ يا قلب وليمحُ الرجا عنك الضبابْ

كذب العلم وإن كان الذى قال صوابْ

أنت كنز النفس فاترك هذيان العلماءْ

حكموا فيك دماغاً أصله طين وماءْ

ليس لابن الأرض أن يدرك سر ابن السماء

كيف يدري قيمة الماء السرابْ

كيف يدري قيمة النجم التراب

***

أنت عُرْس الحبّ مهما قال فيك العالمونْ

أنت إن لم تك للحب سريراً من يكونْ

أتراهم شعروا إذ نزعوا منك الشعورْ

إنهم ساروا بآمال الورى نحو القبورْ

لذة العيش رجاءٌ يملأ العيش حبورْ

خذ رجاء المرء تأخذه المنونْ.

واقطع الجذع تمت كل الغصونْ.

الشاعر يدافع عن مكانة القلب بعدما أعلن العلماء أن العقل هو مركز العواطف والحقيقة أن الموضوع أعمق من هذا النسق الشكلي للتقفية، فالمتأمل للقصيدة يرى أنه لا توظيف

---

(1) الياس فرحات، ديوان فرحات ص١٥٣.

موضوعى لهذا النسق، فالمضمون لم يتغير بأى نسبة ليستلزم تغيير الايقاع، سواء داخل المقطوعة، أو بين المقطوعات فضلاً عن أن استخدام المشطور بعد المجزوء، ليس واضح القيمة لأن البيت السابق على المشطور- وهو مجزوء - يشترك مع المشطور فى المضمون والفكر، لذا فتخصيص البيتين الاخيرين بالشطر جاء من قبيل النسق الجاهز مسبقا ولم يستدعه المضمون أو الموقف.

لكن إلياس فرحات يحاول جاداً، تحطيم نسقية البيت التقليدى فيقول فى قصيدة (تعليق على كتاب) (١).

شعر صفى كالذهب المصفى

واللؤلؤ المكنونْ

والدمع والنجومْ

عابوا عليه أنه مقفى

وأنه موزونْ

وأنه مفهومْ

***

ماذا ترى يريد أن يقولا

العبقرى الملهمْ

بلفظه المنغومْ

أراد أن يعارض الفحولا

فقال مالا يفهمْ

كأنه محمومْ

---

(١) الياس فرحات، مطلع الشتاء ص١٢٤.

ويستمر ثلاثة مقطوعـات أخرى على نفس الشـاكلة والقصيـدة مـن وزن الرجـز، وقـد استعمله الشاعر مشطورا ثم منهوكا مرتين مع القصر والحذذ .

ولكن هل يمكن تغيير نظام القصيدة: نحاول ذلك

شعر صفى كالذهب المصفى واللؤلؤ المكنون والدمع والنجوم

عـابـوا عليـه أنه مقفـى وأنه مـوزون وأنه مفهـوم.

وواضح أن ذلك سيجمع أربع تفعيلات فى شطر واحد من الرجز وهو محـال فالشـاعر قصد إلى تنويع طول الأبيات أو الأسطر لتناسب دفقاته الشعورية

ولنتأكد من ذلك نستعرض له قصيدة أخرى هى (إحدى الليالى) [1]

ربة الخال هل تعودْ

بالسعودْ

ليلة خلتها تدومْ

إذ حنمنا بها العهـودْ

والشهودْ

ذلك البدر والنجومْ

***

ليلة الأنس والسرورْ

أى نور

نورها الغامر بالفضاءْ

بدرها سيد البدورْ

فى الظهورْ

والتسامى والاختفاءْ

(١) الياس فرحات، ديوان فرحات، ص٨٩.

ويستمر على هذا النسق ولنحاول تغيير نسق القصيدة

ربة الخال هل تعود بالسعود ليلة خلتها تدوم

إذ ختمنا بها العهود والشهود ذلك البدر والنجوم

وهذا يتبين أن القصيدة من وزن الخفيف، والسطر أو البيت كما كتبناه يتكون من خمس تفعيلات وبالتالى تكون أثنتان فى شطر وثلاث فى شطر إذن، فالشاعر قصد قصداً الى كسر نمطية البيت المتساوى الشطرين بالتنويع بين تفعليتين وتفعيلة،ويؤكد ذلك محافظته على نسق التقفية .

والحقيقة أن هذه خطوة تحسب للشاعر ،وجرأة نحمده عليها فى القصيدتين أما المستوى الفنى، فموقفنا غير ذلك، فالتزام النسق بصرامة لا شك جلب ما يلزم للمعنى والمضمون من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن النثرية تسود القصيدتين لدرجة تمكننا من كتابة أيهما فى شكل فقرة متولية الجمل دون أن تُلاحَظَ فيها الصياغة الشعرية .

أما رشدى المعلوف فيحاول توظيف النسق(ا،ب،حـ حـ حـ ، أأأ،ب) فى قصيدة (بلادى) [1]

بلادى كوم الورد

على الأرض

هنا الأبيض ادراج هنا الأخضر أمواج

هنا الخمرى أسوار وأبراج

هنا التل هنا السهل هنا الجدول والوادى

فى غمرة ألوان وأطياب وأعياد

فرينا برعم المجد

من الغضّ

(١) رشدى معلوف، أول الربيع، منشورات الجديد ط ١ ص٧.

بلادى أين أمجادى

أغنيها

أكل الطيب للنار غداً فى مأتم الغار

وحلم العمر إيماءة تذكار

جبلنا أرضك الحلوة بالزنبق والورد

ونحميك ونمشى فيك من مجد الى مجد

ونطوى صفحة العادى بما فيها

ويستمر خمس مقطوعات أخرى وواضح أنها هندسة شكلية، غاية فى التعقيد، غاية فى الابتعاد عن الشعور والشعر ونستطيع أن نؤكد أن شفيق المعلوف هو رائد الشعر المهجرى على الإطلاق فى كسر الأنساق الشعرية المسبّقة، سواء المتوارثة، أو التى أبتكرها زملاؤه الشعراء وألزموا أنفسهم بها، مضحين بالمضمون فى الغالب ونؤكد أيضاً أن أشعار شفيق المعلوف قد بلغت درجة من الشفافية والسمو والغموض الفنى يجعلها لوناً متميزاً فى سماته الفنية وقد بلغ التنويع عنده مبلغاً، لكنه لم يتخذ شكل الهندسة الشكلية أو التلاعب بالقوافى وتعقيد نسقها، بل كان عميقاً الى درجة كبيرة محاولا تسخير الشكل الايقاعى للمضمون

ونأخذ مثلاً قصيدة (صباح الثلوج) [1] ونأخذ منها :"

ماذا ترى يشدنى

إليك ياثلوجْ؟

أهى سماء موطنى

تذرو نداف القطن

---

(١) شفيق (معلوف ، سنابل راعوث، م سابق ص٢٠٠.

مع الرياح الهوج ؟

أجدتى الغافية

تغط فى زاوية

قبالة النيران

وعند أقدامها

ملقى على الحضيض

مغزلها التعبان . . ؟

***

أمرهرة الجيران

فى الظلمة الدامسة

تفضحها جمرتان

فى الأجفن الناعسة

فتارة تخبوان

وتارة تلظيان

فيدفأ المكان

***

تالله مايشدنى

اليك ياثلوج

غير الذى فى موطنى

مع نداف القطن

فى خاطرى يموج؟

هناك جنينى

ألثم جفنيها

وكل أمنيتى

اختطاف أغنيتى

من بين عينيها

فجيدها ينجاب

عن شعر أجعد

ألوانه أطياب

ونور قنديلها

يطلع من وجهها

خلال منديلها

صباح ثلج ندى

إطاره ضباب

الشاعر يتذكر الوطن -وهو فى الغربة- ويطوف بخياله بمعالم الوطن الوجدانية ساميا، شفافا، منطلقا فى خياله، منطلقاً بقلمه بلا قيود للقافية أو لنسق مسبق ففى المقطوعة الأولى نرى نسقه للقافية (أ ب أ أ ب) وفى الثانية (س س ص ـ حرة حرة ـ ص) والثالثة (ص ع ص ع ص ص ص) والرابعة (أ ب أ أ ب) والخامسة (د و د د و) والسادسه (ط م ط حـ حـ م ط)

ويتأكد من ذلك أنه لم يقيد شعوره بنسق ثابت، بل انطلق فى سلاسةَ بين الأنساق فحافظ على النسق (أ ب أ أ ب) واستخدمه فى الأولى والرابعة والخامسة مع تغيير حروف الروى، أما المقطوعة الثالثة والسادسة فالتزم بنسقين مختلفين وفى الثانيه انطلق فى حرية داخل النسق نفسه فجاء السطر الرابع والخامس بلا قيود.

أما من حيث الوزن فهو السريع ولكن مع الخروج على القواعد العروضية التى لا تجيز إلا شطره فالشاعر استخدم تفعيلهَ (مستفعلن) بحرية تامه فأوردها فى جميع حالاتها كما مزج بين جميع الأضرب الممكنهَ دون ربطها بالنسق القافوى. فجاءت بلا قيود مسبقة مما جعلها تشتبه بأضرب بحر الرجز ولولا ورود (فاعلن) لدخلت القصيدة بحر الرجز.

وقد صاغ الشاعر كل سطر من تفعيلتين لكنه ترك لفكره تحديد حالتها بين التمام والاعتلال فلم تكتمل التفعيلتان دون زحاف أو علة الإمرة واحدة فى الرابعة (غير الذى فى موطنى) بل انها قد تكاملت بين السطرين الثالث والرابع فى الخامسة.

وإن كان شاعرنا الكبير قد احتفظ بتفعيليتين فى كل سطر فى قصيدة (صباح الثلوج) فإنه يتخلى عن ذلك ويحقق انطلاقا أكبر فى قصيدة (طفولة) [1] التى نذكرها كاملة ويقول فيها:

نحن فى عمر عساليج الدّوالى

والنهرْ

لم يكن قد جاءه بعد خبرْ

عنك أو عنى

لأنّا، والقمرْ

مذ ولدنا عند قنّات التلالْ

---

(١) السابق ص١٨٣.

لم نكن نعرف أن نهبط حتى المنحدرْ

فاعتصمنا بالأعالي

ما مضى إلا خريفٌ وشتاءْ

فإذا الشلال ضوءٌ وغناءْ

وحصى، يفرش بسطاً من لآلي

وتخبأت بعبّ الداليةْ

عندما عريت عند الساقيهْ

قدماً، سرت بها قصداً على

غمرة الماء، تدوسين خيالي

قلت:

لم أبصر على الماء خيالكْ

فأنا معصوبة العين حيالكْ

أبسط الكف لعلّي أتقرى

قصباً يسندني . . . .

أو أتهالكْ

يتلوى شعري مع كل ريح

وأنا لم يبد بعدُ

لي نهدُ

أسأل الينبوع عن جُرعة روحي

بينما جرعة روحي لم تزلْ

عطشاً يحلم في قلب الجبلْ

الشاعر يتذكر أحلام الطفولة فى شفافية تحمل رموزا تثرى العمل وتحيطه بجو من الغموض الفنى الجميل، فهو يتنقل حالماً بين النهر، والقمر، الشلال، والمحبوبه، والترع وجرعة الروح من الينبوع كلها رموز تدعو إلى تأمل جميل فى عالم القصيدة المسحور

وقد جاء ايقاعه متناغماً مع نبض القصيدة، بين الحرية والالتزام والطول والقصر وبين الانتظام وعدمه.

فمن ناحية الروى، فلم تلتزم نسقا واحدا، بل كانت القصيدة متوزعه بين صوتين أو ثلاثة يتناثرون تناثر أوراق الشجر، قد تتجمع وقد تتلاشى.

ففى أول القصيدة يعلن صوت روى (اللام) المكسورة عن وجوده وعن سيادته فهو الصوت الأساسى الذى يغيب ويظهر دون انتظام لكنه يظهر ليضبط ايقاع القصيدة.

وفى المقطوعة الثانية يظهر روى (الراء) المقيدة، وفى الثالثة يتناغمان (ر ل ر ل) وفى الرابعة تتكرر (الهمزة) المضمومة، مرتين ثم تعود (اللام) المكسورة وفى الخامسة تظهر (هاء) السكت مرتين ثم (اللام). فى السادسة صوتان جديدان (كاف) لخطاب مع (الحاء) المكسوره. وفى السابعه تظهر (الدال) مرتين ثم (الحاء) المكسورة. وفى الختام عاد صوت (اللام) المكسورة بقوة ليعلن ختام القصيدة معيداً أول أصوات الروى ومن ثم، لا قيود شكلية فى التقفية، بل انطلاق مع المضمون حيث يشاء وقد كان النسق السائد(أ أ ب) او (أ أ - حرة - ب) مع عدم الالتزام فى تكرار صوت فى شكل نسق سابق التجهيز، بل كانت حرية الخروج على النسق واضحة فى السطر الرابع من الرابعة والخامسة.

بينما استخدم النسق (أ ب أ ب) مرة واحدة لأنه اكثر تقييداً للشاعر وقد كان الشاعر حريصا على سيادة صوت جديد فى كل مقطوعة مع احتفاظه بصوت (اللام)

للنهاية أما الوزن فهو الرمل المتماوج الانفعال بصفاء تفعيلاته ولكن الشاعر لم يلتزم بعدد معين فتروح بين أربع تفعيلات ونصف التفعيلة، فكان قائده المضمون، يسير طويلا حيث يطول ويقصر الخطى حيث يقصرها، فكانت التفعيلات متبوعة للمعنى وفى خدمته وليست هيكلاً جامداً، أو قالبا يجب ملؤه بالكلمات حتى نهايته.

وبشكل عام فإن هذه القصيدة يتوافر فيها الكثير من سمات الشعر الحر من الأسلوب الرمزى الى غياب النسق الجامد للقافيةَ إلى عدم الالتزام بعدد معين من التفاعيل فى كل سطر. ومن ثم فهى أقرب أشعار المهجر كلها إلى الشعر الحر وتعتبرمن الأضواء الخافته الضعيفة التى أنارت الطريق للشعر الحر ومهدت له.

لكنها ليست ظاهرة واضحة فى أشعار المهجر ولا نعمم حكمنا عليها على أشعار المهجر أو جزء منها، لأنها فريدة ونادرة.

(الشعر المنثور)

***

لم يحدث أن إتسم صنف أدبى بالغموض فى ما هيته ومواصفاته وعناصره وتضارب الأراء حول قيمته الفنية مثلما إتسم الشعر المنثور وأول ما يواجهنا فى هذا المجال غموض المصطلح الأدبى . ومشكلة المصطلح يعانى منها دارس الإيقاع عموماً فالتضارب والإختلاف ملحوظان بين المراجع الأدبية ، فالشكل الواحد له أسماء عديدة والأسم الواحد يطلق على اشكال مختلفة [1].

لكن هذه المشكلة تبرز بشدة فى دراسة الأشكال الأدبية الحديثة نسبيا كالشعر المرسل والشعر المنثور والشعر الحر فمن غير الممكن إحصاء المصطلحات المستخدمة فى التعبير عن كل منها ويلخص س.موريه أسباب ذلك،،" فقد جرب الشعراء العرب الأجناس الأدبية الأووبية كالشعر المرسل والمزدوج والشعر المنثور وهذه الأجناس ذات تعريفات وتوصيفات محددة فى الأدب الأنجليزى . أما فى الشعر العربى فقد إستخدم الشعراء فى توضيحها طائفة من المصطلحات حتى أن المصطلح الواحد ليستخدم أحيانا فى تسمية أجناس مختلفة وربما يرجع السبب فى هذا الى إنعدام القدرة لدى من يستخدمه على التمييز بين تكنيكات هذه الأجناس الأدبية ، أو الى عدم مبالاته بالكيفية التى يستخدم بها غيره من الشعراء هذه المصطلحات ، وربما لإقتناعه بأن استخدام مصطلح جديد هو أكثر ملاءمة فى مجال تسمية الجنس الأدبى الجديد،، [2]

وتواجه هذا البحث مشكلة المصطلح فهل الشعر المنثور هو قصيدة النثر أم الشعر المطلق أم الطلق أم الطليق أم الطلق المرسل أم المنسرح [3] ؟ فالبعض يستخدم مصطلح الشعر الحر يريد به الشعر المنثور [4] وهناك من يعتبر الشعر المنثور نوع من الشعر الحر ويسمى الشعر المنثور بالشعر الصافى [5] وهناك من يساوى

---

1) س مورية – الشعر العربى – م سابق ص ٤٦٠

2) السابق ص ١٧ ، ٢٧٧ ، ٣٠٥

3) السابق ص ٤٤١ وأنظر ميخائيل نعيمة – فى الغربال الجديد . م سابق ص ٦٢

4) عمر الدسوقى – فى الادب الحديث . دار الفكر العربى ط ١٩٦٤ جـ٢ ص ٢٢٦

5) مصطفى السحرتى . الشعر المعاصر . م سابق ص ١٢٢

مصطلح الشعر المنثور ومصطلح النثر الشعرى [1] ويمتنع البعض عن وصفه بالشعر أو بالنثر ويترك ذلك للقارئ (كما يحلو له)[2] وقد حاول الأستاذ / أنيس المقدسي التمييز بين مصطلحى (النثر الشعرى) (والشعر المنثور) بقوله "لابد لنا من التمييز بين النثر الشعرى والشعر المنثور فالأول إسلوب من أساليب النثر تغلب فيه الروح الشعرية من قوة فى العاطفة وبعد فى الخيال وإيقاع فى التركيب وتوفر على المجاز وقد عرف بذلك كثيرون وفى مقدمتهم جبران خليل جبران حتى صاروا يقولون الطريقة الجبرانية ، ومن أراد الإطلاع عليها فليطالع كتابيه العواطف والبدائع والطرائف .....على أن الشعر المنثور غير هذا النثر الخيالى ، وإنما هو محاولة جديدة قام بها البعض محاكاة للشعر الإفرنجي وممن فتحوا هذا الباب أمين الريحانى ، فإن له فى الجزء الثانى من ريحانياته عشر قطع وفى الرابع ثلاث عشرة قطعة نلمس فيها جميعا هذه النزعة الى النظم الحر من قيود الأبحر العروضية المعروفة"[3].

وقد أوردنا النص لنرى أنه قد قسم الصنف الواحد إلى صنفين ، فكل من الريحانى وجبران يتحرر من الأبحر العروضية ويعتمد على العاطفة القوية وبعد الخيال وإيقاع التركيب ويعرف د. مدحت الجيار قصيدة النثر بأنها (قصيدة الدلالة المنغمة) [4]

---

1) لويس شيخو . الاداب العربية فى الربع الاول من القرن الـ٢٠ ص ٤١ وما بعدها نقلاً عن عمر الدسوقى فى الادب الحديث م . سابق جـ ٢ ص ٢٢٦ .

2) محمد عبد المنعم خفاجي/قصة الادب المهجرى-دار الكاتب اللبنانى . بيروت ط ٢ ١٩٧٣ ص ١٧٦

3) أنيس الخورى المقدسى / الاتجاهات الادبية فى العالم العربى الحديث . دار العلم للملايين بيروت ط ٣ ١٩٦٣ ص ٤١٩ وما بعدها .

4) الجيار م سابق ص ٣٢٢

وانها مجموع العمل الشعرى المحرر من القافية والإيقاع المميزين للنظم المطـــرد[1]
والحقيقة أن ذلك تعريف أى عبارة نثرية أدبية ، فلفظتى (قصيدة) و(عمل شعرى)
مقحمتان فضلا عن أن القصيدة لم تكن يوما سطورا نثرية [2] .
والحقيقة ان المجال لايتسع لإستعراض المزيد من التعريفات [3] أو التقسيمـــــــات[4]
إلا إننا يمكننا ان نميز بين لونين أو نوعين أدبيين :

(أ) الشعر المنثور : وهو لون من الكتابة لايعتمد وزنا ولاقافية وان ظهرت به بعض الأبيات غير الموزونة وجاء على صور من التقفية أحيانا ويعتمد علـــــــى الموسيقى الناشئة من تكرار الجمل والكلمات وتنظيم الأفكار وتوليدها فى تواز أو ترادف مع الزخرفة اللفظية [5] ويتميز بالإسلوب المباشر والإستخدام الواضح للغة الى جانب وضوح الفكر والعاطفة . ورواد هذا اللون هم الريحانى وجبران ورشيد ايوب وأمين مشرق وغيرهم من شعراء المهجر الذين ظهروا قبل ١٩٥٠ [6] .

(ب) قصيدة النثر : وهى لون من الكتابة لايعتمد وزنا ولاقافية ولايعتمـــد علـــى علىالموسيقى المباشرة .ويتميز بالإستخدام الرمزى للغة والتوتر الجمالـى والغموض والعفوية فى ترتيب الأفكار وإعتماد أسلوب اللا وعى فــــــى الفكـــر والتصويـــــر مـــــع إضطـــــراب عالــــم الشاعـــر

---

١) السابق ص ٣٠٨

٢) على العمارى م سابق ص ١٦٩

٣) انظر جون كوين م سابق ص ١٩ ومورية السابق ص ٤٢٣ والجيار ص ٣٠٦ وعبد الله الغزامى م سابق ص ٦٥ وما بعدها .

٤) مورية السابق ص ٤٢٦ وعشرى زايد م سابق ص ١٦٤ والنعمان م سابق ص ٩٨

٥) مورية السابق ص ٤٣٤ ، ٢٣٠ وانظر الورقى م سابق ص ٢٤٥ وخفاجى السابق ص ١٧٦

٦) مورية السابق ص ٤٤٥

الداخلى [١] ورواد هذا اللون أدونيس (على أحمد سعيد) ، أنسى الحاج وغيرهم من شعراء هذا اللون الذين ظهروا بعدعام ١٩٥٠ .
فاللونان متشابهان فى رفض الوزن والقافية .ويختلفان فى أسلوب توظيف الجمل والكلمات ومدى الغموض والمباشرة فى الكلمات والأفكار .

• والحقيقة أن تسمية (الشعر المنثور) تحمل التناقض [٢] وفيها كثير من التجاوز [٣] والتعسف [٤] ، فالشعر نوع أدبى عرفه العرب وبرعوا فيه وكان علمهم الوحيد [٥] وكانوا حريصين على مدى العصور على تعريفه وتوضيح حدوده وأركانه .فعند قدامة الشعر هو (قول موزون مقفى يدل على معنى) [٦] وعند ابن طباطبا العلوى (كلام منظوم بائن عن المنثور الذى يستعمله الناس فى مخاطباتهم ، بما خص به من النظم الذى إن عدل عن جهته مجّته الأسماع وفسد على الذوق ونظمه معلوم محدود [٧]) وعند ابن رشيق القيروانى بنية الشعر أربعة أشياء

---

١) الورقى السابق ص ٢٤٥ وموربة السابق ص ٢٤٩

٢) العمارى السابق ص ١٦٩

٣) بلبع م سابق ٣٢٨

٤) عمر الدسوقى . م سابق ص ٢٢٨

٥) ابن سلام – طبقات فحول الشعراء – شرح محمود محمد شاكر . مطبعة المدنى . القاهرة ص ٢٤

٦) قدامة من جعفر – نقد الشعر تحقيق محمد عبد المنعم خفاجة ط ١ ص ٦٤

٧) ابن طباطبا العلوى . عيار الشعر . تحقيق محمد زغلول سلام . منشأه المعارف١٩٨٠ ص ١٧

(اللفظ والوزن والمعنى والقافية) [1] ويرى حازم القرطاجنى أن (الشعـــــــر كـــــلام موزون مقفى)[2] وعند ابن خلدون الشعر هو (كلام مفصل قطعا قطعا متساوية فى الوزن متحدة فى الحرف الأخير من كل قطعة)[3] ولم تبعد نظـــرة بعـــــــض المحدثين فى تعريفهم للشعر عن نظرة أسلافهم فعند د. طه حسين الشعر هو (الكلام المقيد بالوزن والقافية والذى يقصد به الى الجمال الفنى)[4] ويــــرى د. جابر عصفور أن انتظام الحركات والسكنات فى نسق وزنى هو ما يصنع للشعـــر وزنه المميز وإيقاعه الخاص [5] ويؤكد د. احمد درويش أن ما يميز الشعر عـــن النثر هو الركن الصوتى أى الوزن ، بالإضافة الى باقى العناصر الصوتية [6] ويستعرض د. إبراهيم أنيس بعض تعريفات النقاد الأوربيين ويخلص منها إلـــــى أن موسيقى الشعر وزنا وقافية ،،هى الخاصية الواضحة التى لاغموض فيها ولا إبهام [7].

وإذاأستطلعنا رأى شعراء الشعر الحر ،فإننا نجدهم يتمسكون بالجانب الموسيقى للشعر ،فيرى ت. أس. اليوت – وهو من أشد المطالبين بإقتراب لغة الشعر من لغـــة الحياة –أن الوزن ضرورى للشعر و "وراء أشد الشعر تحررا يجب أن يكمن شبـــح وزن بسيـــط ، إذا غفونـــا بـــرز نحونـــا متوعـــدا وإذا صحونـــــــــــــــا

---

1) ابن رشيق القيروانى . العمدة م سابق ص ٨٩
2) حازم القرطاجنى – م سابق ص ٧١
3) عبد الرحمن بن خلدون . المقدمة تحقيق د . على عبد الواحد وافى . ملتزم الطبع لجنه البيان العربى ١٩٦٥ ص ١٢٥٦ .
4) طه حسين – فى الادب الجاهلى . دار المعارف ط ١٢ ص ٣١٠
5) جابر عصفور .م سابق ص ٣٦٧
6) انظر جون كوين – بناء لغه الشعر . ترجمة د . أحمد درويش . مكتبة الزهراء ص ٢١
7) أنيس . مرجع سابق ص ١٦

إختفى"[١] ويؤكد د.عــز الدين إسماعيل أن ،، الوزن والقافيــة هــي عصب الشكل الشعرى الذى يميزه عن مجرد الكلام ، ومن المستحيل ان يقوم شعر فى اى مذهب بدون الوزن والقافية[٢] " وتوضح نازك الملائكة أن ،، الوزن والقافيــة ليسا قيدين فى الشعر من حق الشاعر أن ينطلق ويتحرر منهما ، وانما هما خاصيتــان من خصائص الشعر الجيد ليتميز بهما عن النثر الفنى ......الوزن ظاهرة موسيقية لايتخلى عنها الشعر إلا ويستحيل نثرا ،، [٣]

* والحقيقة ان هناك مبالغة فى التأكيد على أهمية العنصر الموسيقى لدرجة جعله العنصر الوحيد اللازم لجعل الشعر شعرا ، فالواقع يؤكد ان العنصر الموسيقــى – وإن كان أساسيا – يحتاج لعناصر اخرى مهمة لتتضافر معه لإيجاد شعرا جيدا ، إلا أنــه ومن هذه النظرة السريعة على تعريفات الشعر يتضح لنا أن الكثير من النقاد والشعراء متفقون فى التمييز بين الشعر والنثر من ناحية ، وأن الوزن أعظم أركان الشعر واولها به خصوصية ،، كما يقول ابن رشيق من ناحية أخرى[٤] . وهو المميز الأهم بــين الشعر والنثر . والوزن أو الإيقاع قد يوجدان فى النثر ولكن بلانظام ثابت,كيفما اتــفق بلا ترتيب ولا إطراد[٥] فالمادة الخام واحدة . القصيدة تحتوى على نفــس العناصر التى يحتوى عليها تأليف نثرى[٦] ولذلك فلابد ان يكون الفرق بينهمــا فى الطريقة التى تمتزج بها هذه العناصر والتى تحددها الغاية المختلفة لكليهما وهو مــا يشبهه د. مندور بالفرق بين المشى والرقص[٧]

---

١) ت . أ س اليوت . نقلاً عن محمد فتوح أحمد . الرمز والرمزية م. سابق ص ١٢٥

٢) انظر عز الدين اسماعيل . الشعر العربى المعاصر . ص ٦٥ .

٣) نازك الملائكة . قضايا الشعر المعاصر . مكتبة النهضة . بيروت ط ٣ ١٩٦٧م ص٤٤

٤) العمدة م سابق ص ٩٩

٥) النويهى . م سابق ص ٣٣ G. S Fraser P 1 - 3

٦) كوليردج . م سابق ص ١٤٧

٧) مندور . م سابق ص ٢٦

ومن ثم ، فإن تسمية (الشعر المنثور) تجمع بين نقيضين في اسم واحد وإذا كان البعض يعترض على ضرورة الإلتزام في الأوزان بحجة أنها تتحكم في أفكار الشاعر وعواطفه ومعانيه وتضطره الى قصرها او إطالتها ليقيم الوزن (١)،

فالحقيقة ان الشاعر بحسه المرهف ينفعل بما يحسه او يتخيله ، ومن المعروف أن جسم الإنسان في حالة الانفعال تحدث به بعض التغيرات كسرعة التنفس وزيادة معـــــدل ضربات القلب ومن ثم تكون كلمات الشاعر في شكل موجات ودفعات تتوافـــــق وتموجات نفسه وإهتزاز جسم وسرعة تنفسه وهذه الموجات الكلامية تختلف سماتها من طول وقصر ، وسرعة وبطء ومن ثم تختلف إيقاعاتها وأوزانها. ".... فليس الشعر بأوزانه المختلفة وأنظمة إيقاعه المتعددة سوى محاكاة لهذا الإهتزاز الجسمي والتموج الصوتي الذين يأخذاننا ونحن نعاني الإنفعالات القوية" (٢) ومن ثم فإن الأنفعال والوزن وجهان لعملة واحدة ويجب على الشاعر أن يشكل من ثروته اللغوية الصياغة التي تحمل الإنفعال والوزن في آن واحد (٣) ولذا يمكن القول بأن " الوزن فـــي الشعر ليس شيئا زائدا يمكن الإستغناء عنه ، وليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة ... وليس الوزن الشعري علبة مذهبة ....وليس الوزن قيدا يبرم به الشاعر الحق ويحاول الخلاص منه ... بل الشاعر الصادق الشاعرية لايجد من الأشكال الموزونة مناصا حين يحاول الكلام ساعة الإلهام" (٤)

فالحقيقة أن الإنفعال الشعري يستحضر النغم الوزني في لحظة ولادته فيكون المعنى جالبا لشكله الموسيقي فلايوجد أي تعارض أو تعويق يساعد على إظهـــــار

---

١) ميخائيل نعيمة وآخرون . بلاغه المغرب . م سابق ص ١٢٩ ومواضع أخرى .

٢) محمد النويهي . قضية الشعر الجديد . مكتبة الخانجي . ط٢ ١٩٧١ ص ٣٣

٣) محمد مصطفى بدوى - كوليردج . دار المعارف . د ت ٩٣ ، ص ١٠٠

٤) النويهي . م سابق ص ٣٨ د ت أ س البوت . موسيقى الشعر ضمن النويهي - م سابق ص ١٩ واليزابت درو - الشعر كيف كيف نفهمه . ترجمة ابراهيم الشوش مكتبة منيمنه ص ٤٥ . نقلاً عن مصطفى السعدنى . البنيات الاسلوبية منشأه المعارف . د ت " ص ٦٥

المضمون وإستكمال المعنى داخل الإطار وهو إستجابة لترابطهما لا لفرضهما [1]
فالشاعر لايلزم نفسه بإطار مسبق ولكن يستخدم الشكل الملاءم لطبيعة الإنفعال والموقف النفسى [2] وإذا كان دعاة النثر الشعرى قد أرادوا إثبات إمكانية استقلال فن الشعر عن فن الموسيقى ،وإمكانية قيام الشعر بذاته وبإسلوبه وصوره وأخيلته ، فقد أثبتوا العكس ، فقد خلت نماذجهم مما يميزها عن النثر العادى وفقدت عنصرا مهما كان ينقل إنفعال الشاعر الى المتلقى ويشكل الصلة بين النص الشعرى ومتذوقه [3]
"حتى إذا كان من الممكن أن يستغنى الشعر عن الوزن ، فما الداعى لإهمال هذا الركن .... ولماذا يهمل الشاعر أهم ادواته الفنية" [4] والتى ميزت الشعر عن النثر طوال العصور "ففى الوزن ملاءة لتماسك الأصوات الخارجة من قلب الشاعر وفى القافيةارهاف للإيقاع وقرار للنغم المعبر عن الهزة الداخلية تألفه الأذن وتستريح إليه وتتوقعه" [5] وإذا كانت حجتهم هى أن الوزن والقافية ليسا أهم مقومات الشعر وأركانه وأن أهمها هو إثارة مشاعر المتلقى بالروح الشاعرية للنص [6] .
فالشاعرية لاتكفى فى ذاتها ، والشاعرية قد توجد فى فنون عديدة كالتصوير أو الرسم أو النحت أو الموسيقى ، وقد توجد فى الكتابات المختلفة .
فالشاعر ليس من يملك الشاعرية ولكن الشخص الذى يستطيع تحويل شاعريته

---

1) عبد الفتاح الديدى ، الأسس المعنوية للأدب دار المعرفة ط ١ / ١٩٦٦ ص ٩٣ ، ٩٥ والسحرتى م سابق ص ١١٥ وجون كوين م سابق ص ٦٥ .

2) بلبع م سابق ص ١٢٢

3) الرمزية م سابق ص ٣٨٦

4) .جون كوين م سابق ص ١٩

5) حسن جاد م سابق ص ٤٤٥

6) محمد عبد العزيز الكفراوى . دار النهضة مصر ط ١ ١٩٦٨ ص ٣٨٣

الى عمل أدبى شعرى وبقدر تمكنه من فنه الشعرى ودرجة عمق إبداعه الشعرى يكون شاعرا [١] .فضلا عن عدم وجود موضوعات تتسم بالشاعرية أكثر من غيرها فكل الموضوعات صالحة لذلك فالفرق بين المنجم وعالم الفلك لايوجد في النجوم ولكن في روح الإنسان الذى يلاحظها [٢] . فالتعبير والصياغة هى التى تحقق أولا تحقق الشاعرية أما ألادعاء بأن التخلص من الموسيقى هو أرقى ما وصل اليه الفن الشعرى الإنكليزى أو الأمريكى [٣] فهذا مردود من زاويتين :

أولا ـ أن لكل لغة أدواتها وطرق تعبيرها عن أفكار وأحاسيس ذويها فلكل أمة تراث فكرى وإنسانى ولغوى يميزها عن غيرها [٤] فليس من الضرورى أن ينجح لدينا ما نجح عند غيرنا ولا أن ننجح نحن فى شكل نجح فيه غيرنا. فلكل أمةَ ذوقها الخاص فى خلق موسيقاها التى تعبر عن عواطفها وحاجاتها النفسية فالعرب "متفقون فى جميع عصورهم على ضرورة الوزن للشعر مهما يكن الوزن الذى يقصد اليه الشاعر.." [٥]

ثانيا ـ أن الفنون جميعها تتجه نحو التجريد فى التعبير بعد أن كان التعبير التجسيدى الحسى يغلب عليها والشعر أحدها ، يقوم أساسا على التجسيد الحسى لمشاهد وإنفعالات من الحياة أو فى خيال الشاعر ولا يصبغه بالطابع التجريدى سوى موسيقته التى تنقله من الحسية المباشرة الى التجريد والسمو الفنى ومن ثم فحاجة الشعر الى الموسيقى أصبحت أشد ليساير التجريد في

---

١) الديدى م سابق ص ٨٩

٢) جون كوين . م سابق ص ٣٥

٣) أمين الريحانى . الريحانيات ، المطبعة العلمية ليوسف صادر بيروت ١٩١٠ . ج ٢ ص ١٨١
وميخائيل نعيمة فى الغربال الجديد م سابق ص ٦٢

٤) بلبع م سابق ص ١١٥

٥) طه حسين فى الادب الجاهلى م سابق ص ٣١٠

الفنون [١] من ثم فقد ظلت القصيدة النثرية (او الشعر المنثور) ظواهر نـــــادرة وإستثنائية ولأن قصيدة النثر لاتستعين بالجانب الصوتي من لغة الشعر فإنها تبـــــدوا كالشعر الأبتر . أن الوزن هو وسيلة لجعل اللغة شعراً[٢] وما من شعر يمكـــــن أن يكون حرا لدى من يريد أن يتحقق فيه الإتقان[٣] وإذا كان العنصر الوحـــيد المتفـــق عليه في هذه القضية هو أن أول من أستخدم أسلوب الشعر المنثور فـــي اللغة العربيـــة هو أمين الريحاني [٤] ،فيجب إستعراض تعريفه له .

يعرف أمين الريحاني (الشعر المنثور) بقوله : " يدعى هذا النوع من الشعـــر الجديد vers libres بالافرنسية ، وبالانكليزية free verse أي الشعر الحـــــــر أو بالحري المطلق وهو آخر ماإتصل اليه الإرتقاء الشعري عند الأفرنج وبالأخص عنـــد الأمريكيين والأنكليز ، فملتن وشكسبير أطلقا الشعر الأنكليزي من قيود القافية ،وولـــت ويتمان (walt witman) الأميركي أطلقه من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحر العرفية . على أن لهذا الشعر المطلق وزنا جديدا مخصوصا وقد تجئ القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة [٥] ... "ونفهم من ذلك أنه شعر بلا قافية ولكـــن ذو وزن (جديد مخصوص) أو أبحر عديدة ونستعرض مقتطفات أعماله في هذا اللون لنرى سماته ومدى إنطباق هذا التعريف عليه .

---

١) الديدي م سابق ص ٩٠

٢) جون كوين م سابق ص ٦٥

٣) ت - أ س اليوت نقلاً عن الرمزية م سابق ص ١٣٥

٤) انظر مثلاً مارون عبود " أمين الريحاني " . س أقرأ " دار المعارف نوفمبر ١٩٥٣ ص ٥٤ وعشري زايد م سابق ص ١٦٤ و أنور الجندي / اضواء على الادب العربي المعاصر . دار الكاتب العربي ١٩٦٩ م ص ٢٣٨ وطنسي زكا - بين نعيمة وجبران مكتبة المعارف بيروت ط ٢ ١٩٧٩ ص ٦٧ مع ملاحظة تجاهله للريحاني كرائد لهذا اللون الادبي

٥) الريحانيات ص ١٨١

ويبدأ هذا القسم عنده بعمل بعنوان(الثورة) [1] وفيه يقول :

ويومها القطوب العصيب   وليلها المنير العجيب

ونجمها الآفل يحدج بعينه الرقيب

وصوت فوضاها الرهيب   من هتاف ولجب ونحيب وزئير وعندلة ونعيب

وطغاة الزمان تصير رمادا   وأخياره يحملون الصليب

ويل يومئذ للظالمين   للمستكبرين والمفسدين

هو يوم من السنين   بل ساعة من يوم الدين

ويل يومئذ للظالمين

هى الثورة ويومها العبوس الرهيب

ألوية كالشقيق تموج تثير البعيد تثير القريب

وطبول تردد صدى نشيد عجيب

وأبواق تنادى كل سميع مجيب

وشرر عيون القوم يرمى باللهيب

ونار تسأل هل من مزيد . وسيف يجيب . وهول يشيب

ويل يومئذ للظالميـــــن   ويل لهم من كل مَريد مَهين

طلاّب للحق عنيد مدين   ويل للمستعزين والمستأمنين

هى ساعة للظالمين

ويقول بعنوان (ريح سموم) [2]

وبربك القيوم   ما الذى تظنه يدوم

صوت سمعته فى الكروم   وقد مرت عليها ريح سموم

فجفت الأرض وعادت جزرة كثيرة الكلوم

سقطت الجفان عن فسائلهــا   وفزعت أوراقها الى الغيوم

صوت صارخ من وراء النجوم   ما الذى تظنه يدوم

---

١) السابق ص ١٨٣

٢) السابق ص ١٨٦

من صروح زاهية فخيمة   من رياض زاهرة كريمة   من بروج شاهقة
عظيمة ، من معامل حديثة أو قديمة . ما الذى تظنه يدوم.
من أبنية ذات الطبقات العشرين . من أحياء فى المدن الكبرى يأوى إليها جموع
البائسين . من معابد وبيع لاأثر فيها للدين .
من أصقاع لاصوت فيها للأحرار الصالحين   ما الذى تظنه يدوم
من قصور مكتنفة برياض خضراء   .   من صروح الملوك والأمراء . من دور
الرؤساء والأغنياء   من أكواخ البؤساء والفقراء ما الذى تظنه يدوم
صوت صارخ من وراء الغيوم   صوت ريح سموم   أى شئ يدوم
لكل شئ من العز والمجد أركان   لكل شئ من أبناء البطر والأشر أعوان   لكل
شئ برهة من دهره الوسنان
ساعة أو عام أو قرن من الزمان   الطويل من الدهر فى عين الأزل والقصير سيان
فلا تظنها الى الأبد تدوم   .   لا وربك القيوم مبدع الشمس والنجوم   أن كل ما هو
محترم معبود   من أضاليل الزمان والجدود يظل فى حرز حريز الى أن يظهر فى
الناس رجل عظيم عزيز.
بطل تجود به الأيام   فيصرخ فى وجه الأئمة والحكام   صرخة ترددها البحار
والآكام   وهو قائم على المظالم البشرية   مناضل عن الحقيقة والحرية   باذل
مهجته فى سبيل الإنسانية
أجل إن كل شئ لحريز فى موضعه حصين   الى أن يزلزله رجل حصين رشيد أو
إمرأة عظيمة ذات رأى سديد

ومهما كانت حصونكم متينة منيعة   فساعة الزلزال والدمار شديدة سريعة
من هذين النموذجين ، اللذين استعرضنا مقتطفات منهما ، يتضح أنه لاوزن على الإطلاق ،
لا معروف ولا جديد.

••••••••

ونستعرض نماذجاً من أعمال رشيد أيوب الذى يقول بعنوان (الشاعر)[١]

ليس الشاعر الذى ينظم القصائد ويحكم الأوزان والقوافى

الشاعر الذى يرتاح إلى الظلام لأنه يحب النور

الشاعر الذى يدخل الى محراب نفسه ويجدها

الشاعر تقدِّم قلبه ذبيحة للحب فلايردعها

الشاعر الذى تزين حلقته سلسلة الحياة

الشاعر الذى يراه الأعمى المستعطى

الشاعر الذى لايفرح لنفسه الابحزنها ....

ويقول بعنوان (وادى الجماجم)[٢]

ما أجملك أيها الوادى مسرحا لأحلامى ما أحسنك مجمعا لأشباح ليالى

ايها الراضع من ثدى صنين الساكن فى حصن الطبيعة

المتصنت لوقع أقدام الدهور المار أبدا مرورك فى مخيلتى........

وبعنوان(الأعمى)[٣] .

وقف مستعطيا على قارعة الطريق فساعدوه

فقد نضارة الحياة ورونقها فإرحموه

هو بينكم كالغريب فلا ترفضوه

متقطع كلامه داج ظلامه ، ليس لنهاره نور ولا لليله نجوم ......

ويقول تحت عنوان (الدرويش) [٤]

" تحت الشجرة رقد المسافر فلا توقظوه

فقد انهك قواه السفر

---

١) رشيد ايوب م سابق ص ٨٦

٢) السابق ص ٩٠

٣) السابق ص٩٢

٤) السابق ص ٩٣

ما أرق هذا النسيم المار على وجهه الذى لوحته الشمس
مسكين قد اشتعل رأسه شيباً
وغشا شعره عثير الطريق ...."

....

أما فيلسوف المهجر الأكبر(جبران)فيقول بعنوان (جمال الموت)[1]
دعونى أنم فقد سكرت نفسى بالمحبة
دعونى أرقد فقد شبعت روحى من الأيام والليالى
أشعلوا الشموع وأوقدوا المباخر حول مضجعى
وانثروا أوراق الورد والنرجس على جسدى
وعفّروا بالمسك المسحوق شعرى ، وأهرقوا الطيوب على قدمى
ثم انظروا وأقرأوا ما تخطه يد الموت على جبهتى
خلونى غارقاً بين ذراعى الكرى . فقد تعبت أجفانى من هذه اليقظة ....
أمسحوا الدموع يا رفاقى ، ثم ارفعوا رؤوسكم مثلما ترفع الازهار
تيجانها عند قدوم الفجر
تعالوا يا بنى أمى ! قبلوا جبهتى بشفاه مبتسمه
قبلوا شفتى بأجفانكم قبلوا اجفانى بشفاهكم ....

....

ويقول بعنوان (طفلان)[2]
وقف الأمير على شرفة القصر ونادى الجموع المزدحمة فى تلك الحديقة وقال : أبشركم وأهنيء البلاد ، فالأميرة قد وضعت غلاما يحيى شرف عائلتى المجيدة ويكون لكم فخراً وملاذاً ووارثاً لما أبقته أجدادى العظام ، افرحوا وتهللوا ، فمستقبلكم صار مناطاً بسليل المعالى فصاحت تلك الجموع وملأت الفضاء بأهازيج

---

1) جبران خليل م سابق ص ٣٣٥
2) السابق ص ٢٨٥

الفرح متأهلة بمن سوف يربى على مهد الترف ويشب على منصة الاعزاز ، ويصير بعد ذلك حاكماً مطلقاً برقاب العباد ، ضابطاً بقوته أعنَّه الضعفاء ، حراً بإستخدام أجسادهم وإتلاف أرواحهم ، من أجل ذلك كانوا يفرحون ويغنون الاناشيد ويعاقرون كاسات السرور ...."

.....

* استعرضنا مقتطفات من الشعر المنثور لشعراء المهجر وُواضح أنه يخلوا تماما من الأوزان ..... التى تميز الشعر بجميع اشكاله عن النثر[1] ولكن المضمون العميق لبعضها يفرض علينا تأملها فنموذجا (الثورة) و(ريح السموم) الذى استعرضنا هما للريحانى ، يحملان عمقاً وانفعالاً صادقاً وثراء فى المضمون يجعلهما صالحين للتعبير عن كل مجتمع يستذله الجبروت الظالم وتحكمه القلة المستبدة . إنها صرخه تنطق بما تكظمه صدور المستعبدين المطحونين ولا يلبث هذا الانفعال طويلاً حتى ينتقل الى صدر القارىء وعقله فيحسه بكل مشاعره .

ومثله فى الصدق والعمق نموذج " جمال الموت " لجبران ٤ فهو يحملنا الى عالمه الملائكى الشفاف بأسلوبه الحالم النبيل فيجعلنا نهتز خشوعاً ونصمت رهبة واجلالاً لموقفه المهيب فى لحظات الوداع الأخيرة فهو نثر مهموس صادق وعميق كالاسرار الآتية من أعماق الحياة[2] .

وعلى النقيض من ذلك نُجد أعمالاً عديدة لا تحمل قيمة فنية ومنها ما استعرضناه للشاعر رشيد أيوب وهى لا تزيد عن مقالة عادية حاول تنسيقها بشكل جديد ليضفى عليها العمق والشاعرية فلم يزد ذلك من قدرها وكانت قشره مزوقة ليس تحتها

---

١) انس داود م سابق ص ٩٠

٢) مندور الميزان ص ٦٩ وطنسى زكا م سابق ص ٦٣ ، ٧٠

لباب [1] ومنها أيضاً ما جاء بعنوان (طفلان) لجبران نفسه وهى لا تزيد عن قصة قصيرة تسخر من سذاجة بعض الشعوب .

والحقيقة أن مشكلة هذا اللون الادبى هى عدم وجود قواعد محددة له فالأمر غير مقنن فهو " لا يتقيد بوزن أو قافية بل يجرى على السجية [2] وبالتالى يعتمد على القدرات الذاتية للكاتب وصدق [3] أحاسيسه وعمق أفكاره وبالتالى فهى تختلف من كاتب لاخر بل تختلف عند الكاتب نفسه من آن لآخر ومن عمل لآخر كما رأينا عند مطران ، مما أدى الى تباين مستويات التعبير من ناحية والى دخول الأشكال النثرية - كالمقال أو القصة الى الشعر المنثور وبالتالى فقد استقلاله الأدبى وقيمته الفنية كشكل أدبى مستقل بحدود ومعالم واضحة فلم يلق قبول المتذوق العربى لانعدام حيثيته وليس لشبهه تدخل الغرب فى نشره أو الحساسية القومية أو الدينية [4] وأن كان البعض المح الى ذلك [5] .

والحقيقة أن الأسلوب النثرى القائم على الصور والأخيلة وموازنة الجمل المسجوعة يحفل به تراثنا الأدبى كثيراً فى الرسائل الإخوانية والمقامات فضلا عن أعمال أبن العميد والذى يعود اليها [6] ، يجد أسلوباً يضارع الأسلوب المهجرى فى صفاء العبارة ورقتها وعمق مشاعرها ومع ذلك لم تدخل يوماً فى باب الشعر ، ولم يكن يعيبها أن تصنف نثراً فالقيمة ليست فى التصنيف ولكن فى المستوى فكم أشعار لا ترقى الى النثر وكم نثر يضارع أسمى الاشعار .

---

1) لويس شيخو م سابق نفس الصفحة
2) م نعيمة م الغربال الجديد م سابق ص ٦٢
3) ا س مورية السابق ص ٤٤١
4) السابق ص ٤٦٣ و ٤٥٤
5) الكفراوى م سابق ص ٣٨٣
6) الدسوقى م سابق ص ٢٢٨ وأنظر فى النثر الفنى شوقى ضيف العصر العباسى الاول . دار المعارف ط ٩ ص ٤٤١ وما بعدها

وأخيراً فما يسمى الشعر المنثور " هو لون من ألوان النثر ..... فيه أناقةً ورشاقةً وفيه سحر الشعر وروحه وتكثر فيه الصور والأخيلة الشعرية وتشيع الموسيقى فى ألفاظه وتعبيراته وهو أرق ألوان النثر الفنى وأقربها الى الشعر. إنه نثر على كل حال وأن استوى مع الشعر فى خصائصه التعبيرية والموضوعية[١] وما يتفق فيه من الحس الشعرى هو كالذى يتفق فى صوت المطرب حين يتكلم لا حين يتغنى [٢] .

أما عن المهجر الجنوبى فلم يكتبوا الشعر المنثور لانه فى نظرهم وكما يقول إلياس فرحات :

لغةً مشوشةً ومعنى حائر خلف المجاز ومنطق متعثر [٣] .

والحقيقة أن القضية أكبر من أن نحكم عليها بهذه البساطة فإن تأمل النماذج الجيدة والتى استعرضنا بعضها على سبيل المثال [٤] ، يظهر لنا مدى الصدق فى المضمون والعمق والسلاسة فى الصياغة ، ولا يستطيع القارىء أو السامع ، أن ينكر تأثره الوجدانى بما تحمله إليه هذه الاعمال الادبية ، ومن ثم ، ففى هذه النماذج مضمون صادق أوصله الكاتب للمتلقى ، فنقل اليه مشاعره وأنفعاله ، وهذا فى الحقيقة هو الهدف الأسمى للأدب وهو متحقق كما رأينا .

أما مسأله الشكل الادبى وتسميته ، فهى مسأله يجب الا تعيق المبدع عن الإبداع بأى شكل يراه أو يناسبه ، فصياغة مضمون صادق فى مقالةً أو قصة قصيرة أو أى لون نثرى وبصياغه فنية ، بحيث ينجح الأديب فى تحريك المشاعر وتوصيل المضمون الى المتلقى مع توافر العمق الفنى وإحكام الصياغةً ، أفضل كثيراً من صياغة قصيدة من الشعر الموزون لا تحمل صدقاً أو فكراً مؤثراً فى المشاعر ، وكثيراً ما نجد ذلك .

---

١) حسن جاد م سابق ص ١٥٥ وأنس داود م سابق ص ٩١

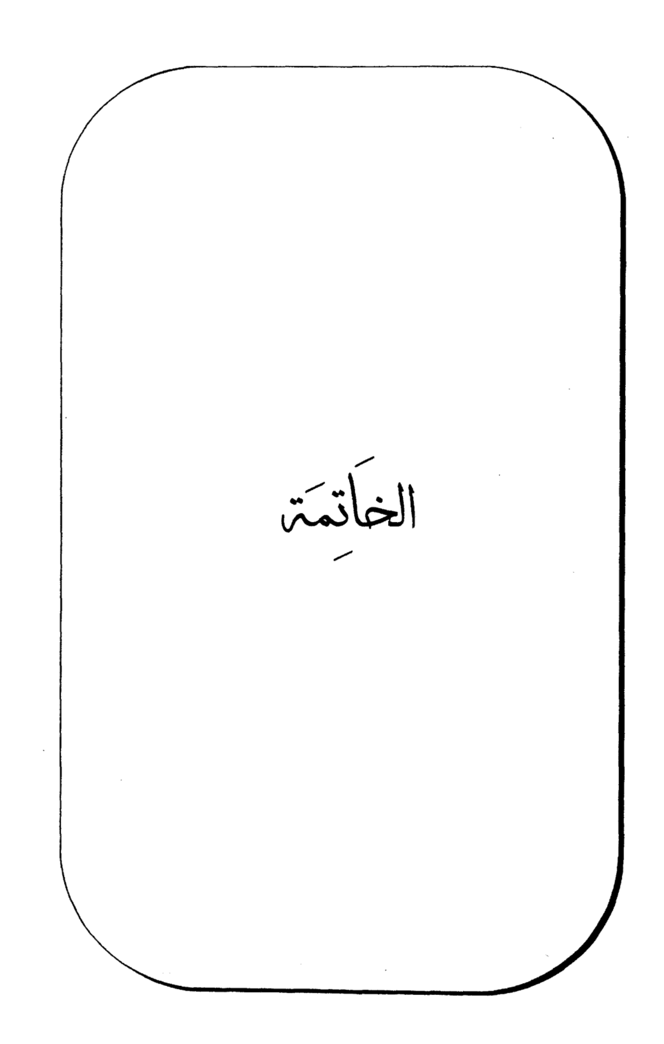
٢) مصطفى صادق الرافعى / مجله المقتضب / مجلد ٦٨عدد يناير ١٩٢٦ ص ٣١

٣) الياس فرحات / نقلاً عن أنور الجندى . م سابق ص ٢٣٨

٤) انظر أمثلة أخرى محللّةً فى طنسى زكّا م سابق ص ٦٢ ومواضع اخرى

ومن ناحية أخرى فسرعه إيقاع الحياه بشكل عام ، وتوالى الأحداث والتطورات بشكل سريع ، وما يحمله من تطورات مؤثرة فى حاضر ومستقبل الانسان العربى بشكل يهدد كيانه ووجوده ، يحتاج الى أشكال أكثر مرونةً للتعبير عن موقفه ووعيه ورفضه لكل من يحاول احتواءه وتغييبه أو القضاء عليه لنقل ذلك الى المتلقى العربى ليعيش واقعه ويدرك الاخطار التى تحيق به .

ومن ثم ، فليعبر كل أديب بالشكل الذى يجيده ولتكن جودةَ العمل وصدقه وتأثيره هى مقياس القبول والنجاح ، ولتبقَ جميع الأشكال الادبية جنباً الى جنب إثراءً للأدب العربى وتعبيراً عن قضايا أمتنا العربية الخالدة .



الخَاتِمَة

أغنتنا الدراسات والمؤلفات السابقة ، عن التعرض للزوايا الاجتماعية والثقافية والفكرية لجماعة المهجر ، فلم يرد لها ذكر فى بحثنا هذا .

وقد كان جلّ فكرنا مركزاً على الجانب الموسيقى للشعر المهجرى ، فلم نعرض بالتحليل للمناحى الأخرى ، اللغوية ، والبلاغية ، والدلالية ، وغيرها إلا بقدر ما يوضح رؤية الشاعر الكلية ، وينير لنا الاتجاه العام للقصيدة ، ومن ثم ، دور الناحية الموسيقية فى القصيدة ومدى تناغمها مع باقى الزوايا والأدوات فى خدمة الهدف من القصيدة وقد جاء الفصل الأول النظرى ، باحثاً فى النظرية العامة لموسيقى الشعر ، وقد أتخذنا من نظرية الخليل بن أحمد منطلقاً ، باعتبار أن العروض الخليلى مازال العمود الفقرى لموسيقى الشعر العربى ، وما زال هو المدخل الأساسى لدراسته .

وفى مطلع هذا الفصل ، أثبتنا بالأدلة أن الخليل بن أحمد لم يضع علم العروض من فراغ ، بل كانت هناك أوليات مهدت له ذلك .

ثم استعرضنا الأسس العامة لنظرية العروض الخليلى ، وهى :

١) الأساس الموسيقى : وقد أوضحنا فيه أوجه الاتفاق بين الموسيقى والعروض،وكيف أن معرفة الخليل بعلم الموسيقى من أهم روافد تأليفه للعروض،وكيف أثر ذلك على عناصر النظرية من تكوين التفاعيل وتصنيفها وتركيبها فى بحورها،وأيضاً حرصه على الحفاظ على تكرار العروض والضرب طوال القصيدة وتنظيمه للزحافات والعلل جوازاً ومنعاً فضلاً عن اشتراط حروف وحركات معينة للقافية يشترط تكرارها طوال القصيدة مع ضوابط معينة تضمن النهاية الموسيقية لأبيات القصيدة كما تعرضنا لمحاولة ستانسيلاس جويار، تفسير العروض بأسس علم الموسيقى وأوضحنا مدى صعوبة ذلك فضلاً عن تغير المبادىء الموسيقية التى اعتمد عليها .

٢) الأساس اللغوى : وأوضحنا فيه أن الخليل أفاد منه فى بناء اللبنات الصغرى للأوزان من الساكن والمتحرك وتجميعها فى سلاسل استخدم فى وصفها الجذر (فعل) ومطبقاً عليها قواعد اللغة ، ومنها كوّن تفاعيل الأصناف الشعرية وميّز بينها طبقاً للذائقة العربية .

كما عرضنا لقضية إحلال المقاطع محل الساكن والمتحرك وأوضحنا ما يميز التفاعيل على المقاطع فى ظل نظرية الخليل وأيضاً عرضنا لقضية إحلال النبر محل الساكن والمتحرك (الأساس الكمى) وعرضنا الآراء التى تؤيد ذلك وأوضحنا كيف أنه لا وجود فى العربية لنظام ايقاعى نبرى يمكن توظيفة بشكل شامل فى دراسة الشعر العربى قديمه وحديثه.

٣) الأساس الرياضى وأوضحنا أنه قد وظف نظرية التباديل والتوافيق فى تكوين علاقات منتظمة بين الساكن والمتحرك لتكوين الوحدات الصغرى ثم التفاعيل ثم الأوزان ثم الدوائر وعرضنا لمحاولات تعديل التفاعيل بتخفيض العدد،أوردّها الى واحدة وبينّا عدم موضوعية ذلك وأيضاً عرضنا لمحاولات تعديل البحور بالزيادة أو النقص وأوضحنا أن الواقع الشعرى لم يقبل ذلك وبالمثل كانت هناك محاولات لتعديل منظومة الدوائر إلا أنها لا تفضل دوائر الخليل وقد كانت هناك محاولات رياضية لكشف بحور الخليل قام بها كل من المهندس طارق الكاتب و د. كمال أبو ديب ، و د. أحمد مستجير و د. مصطفى حركات وكلها تشترك فى تطبيق عمليات حسابية ومبادىء خاصة تتطلب مهارات معينة فضلاً عن أنها تلغى التذوق السمعى للشعر والإحساس بنغماته المميزة لأوزانه .

وبعد عرضنا للأسس العامة للنظرية ، عرضنا لأهم المآخذ على النظرية وهى الزحافات والعلل وأوضحنا أنها غير ملحوظة كمياً بشكل كبير يؤثر فى موسيقية الشعر كما أن علم النفس التعليمى يؤكد أن المتلقى يتعامل مع المثير بشكل كلى دون أهتمام ببعض النقص الضئيل فضلاً عن أن علم

النفس العام يؤكد أن المتلقى لايتأثر بالتغيير الطفيف فى حجم المثير ، إلا أن التعقيد البالغ لقواعد الزحافات والعلل هو العقبة الكؤود فى نظرية العروض الخليلى وتحتاج الى التبسيط والتيسير .

* وقد أتضح لنا من كل ذلك ، أن الخليل قد قدم أفضل ما يمكنه فى عصره وزوّدنا بنظرية تقترب من الكمال ، ومازالت تؤدى دورها العروضى رغم تجمُّدِها عبر العصور ، الا أن هناك عديداً من الظواهر الايقاعية مازالت خاضعة للآراء الذاتية دون قاعدة واضحة ، فضلاً عن أن المصطلحات المستخدمة لوصف هذه الظواهر ، مازالت غير متفق عليها .

وقد ناقشنا فى هذا الفصل قضية علاقة الوزن بالمعنى ، وعرضنا لآراء العديد من النقاد على مر العصور ، وكيف حاول البعض إيجاد صفات للأوزان وربطها بالأغراض الشعرية ، وقد أكدت هذه المناقشة أن الأوزان هى قوالب نظرية أو آلات موسيقية صالحة لنقل المواقف والأغراض والعبرة هى بكيفية توظيف الوزن فى القصيدة .

وفى نهاية الفصل عرضنا بإيجاز لعلم القافية ، وعرضنا لقضية حرف الروىّ بإعتباره أهم الحروف اللازمة للقصيدة وبه تسمى ، وقد توصلنا من المناقشة المختصرة للقواعد التى تحدد صلاحية الحروف للاستخدام كروى أن هناك حروفاً غير أصلية فى الكلام يجب منع استخدامها كروى ، حيث أنها لا تعبر عن موهبة أو ثروة لغوية ، كما خلصنا الى أن جميع الحروف تدخل جميع الكلمات والروى الواحد يستخدم فى كل الأغراض ومن ثم فلا ربط بين حروف معينة ومعانٍ وعواطف معينة .

أما الفصل الثانى فبدأناه بتمهيد ثم الدراسة الإحصائية لاشعار المهجر وقد خصصنا التمهيد لمناقشة الآراء النقدية لجماعة المهجر والتى تبلورت فى آراء ميخائيل نعيمة مستشار الرابطة القلمية وتبين منها أنهم ينظرون الى الشعر نظرة سامية تتنزه عن الأغراض والمصالح فهو غناء الروح للكون كله ومن ثم

فالموسيقى ضرورية له ، لكنهم رفضوا القواعد المسبقة والقيود العروضية .
وأرادوا أن يتركوا الحرية للشاعر ليعبر كيفما يشاء عن أحاسيسة ومعانية فى أى
وزن شاء بلا أختيار مسبق ، لذا فكان رفضهم المطلق للقافية لأنها قيد حديدى
يكبل الشاعر فى نظرهم ، وتبعاً لهذا الموقف المتحرر فقد رفضوا كل ما هو
مقنن مسبقاً من جواز ومنع للزحافات والعلل فهى التى صرفت عقول الشعراء
وعطلت قرائحهم عن الإبداع الخالد،وقد كشفت هذه الدراسة عن التباين الكبير بين
الآراء النقدية والإنتاج الشعرى العملى فلم نلحظ تحطيماً كبيراً للقواعد العروضية
للأوزان وللقافية التى التزموها فى الغالب الأعم من أشعارهم وبكل صورها بل
تفنن البعض فى تعقيد أنساقها وإلزام نفسه بما لا يلزم من أشكال التقفية الداخلية
والخارجية أما الخروج على أوزان الخليل فلم يحدث إلا مرتين على سبيل الحصر
ومن ثم أتضح لنا عدم تطبيقهم التام لما نادوا به من أنطلاق وتحرر واختلاف
موقفهم النقدى عن موقفهم الشعرى بدرجة كبيرة .

وفى القسم الاحصائى قمنا برصد جميع الظواهر الموسيقية بقدر المستطاع
- حيث أن هذا الانتاج الضخم المتنوع لا يسمح لنا بالوقوف أمام بعض الظواهر
الجزئية الدقيقة كالزحافات والعلل مثلاً - بالدراسة لظواهرها ورصدها
احصائياً . وقد تبين لنا من الدراسة الاحصائية أن الانتاج الشعرى المهجرى قد
تنوع بشكل كبير وشمل جميع أشكال القصيدة العربية وجميع أنساقها التراثية .
" التقليدى - المقطوعى - المزدوج - المربع - المسمط - الموشح "

وكانت نسب استخدام هذه الاشكال على الترتيب هى :

٧٣٪ - ١٥٪ - نصف ٪ - ١ر٥ ٪ - ٣ ٪ - ٣ ٪

وبشكل عام فقد احتلت هذه الاشكال مجتمعة ٩٦ ٪ وهذه النسبه المرتفعة
توضح أن المهجر لم يحدث تطوراً كبيراً فى الفن الشعرى عموماً فقد كان ملتزماً
بالأنساق التراثية بشكل كبير ويؤكد ذلك انخفاض نسبة القصائد التى انطلقت خارج
هذه الانساق ، فقد كانت نسبه التنويعات المتحررة ٤ ٪ .

ومن ناحية أخرى ، فقد تبين من الدراسة الاحصائية لاعمال المهجر الشمالى منفصلة عن المهجر الجنوبى ، أنه لا يمكن وصف شعراء المهجر الشمالى عامة بالتحرر،ووصف شعراء المهجر الجنوبى عامة بالمحافظة والإتجاه التراثى ؛ ففى الشمال هناك أبو ماضى ونعمة الحاج لا يمكن اعتبارها أصحاب إتجاه تحررى،وفى الجنوبى هناك شفيق المعلوف الذى يعتبر-وبحق- صاحب الخطوات الحقيقية بإتجاه الشعر الحر،فضلاً عن أن نسب توظيف الأشكال الشعرية متقاربة الى حد ما ولا تظهر فروقاً كبيرة بين الفريقين بشكل عام .

أما من ناحية الأوزان فلم يكن هناك تحوّلات كبيرة فى شيوع الأوزان لديهم مقارنةَ بتطور شيوع الأوزان فى تاريخ الادب العربى .

كما أنهم لم يخرجوا على القواعد العروضية فى جزء الاوزان ولم يخرجوا على المألوف فى نسبةَ استخدام المجزوءات مقارنةَ بالأدب العربى عموماً . إلا أنهم قد لفتوا الأنظار فيما يخص استخدام الشطر والنهك والمزج بين الحالات الوزنية والمزج بين الأوزان فقد خرجوا على القواعد العروضية بشكل غير مسبوق فى تاريخ الادب العربى .

أما القافية فكان توظيفهم لها ملتزماً غالباً بالقواعد العروضية،وفيما يخص حرف الروى، فلم يخرجوا غالباً عن قواعد القافية فيما يخص جواز ومنع استخدام حروف الهجاء كروى . أما نسب شيوع حروف الهجاء كروى ، فلا يمكن القول بأنهم قد أحدثوا تغييرات كبيرة فيها .

أما الفصل الثالث والأخير فقد خصصناه للدراسة التحليلية .

وفى الدراسة التحليلية ، عرضنا بالتحليل لنماذج من كل شكل شعرى وما وظفوه من حالات وزنية أو انساق أو تنويعات وعرضنا نماذجَ للتوظيف الجيد وغير الجيد وذلك فى المهجر الشمالى منفصلاً عن الجنوبى ، وتستطيع أن نقول

إن الشاعر المهجرى فعل كل ما يمكن فعله بالأوزان وحالات مزجها وبأنساق القوافى وتنويعها . فلم يقف موقف المقلد لما سبق من تنويعات وأنساق، بل أبدع أنساقاً داخل الأنساق ونوع ومزج بشكل لم يسبق له مثيل فجاءت تنويعاتهم فى الأنساق ومزجهم للحالات الوزنية ، نماذجاً بديعة وغير مسبوقة وتنم عن قريحة تتوق الى الجمال والتشكيل الفنى المبتكر ، وتدل على عبقرية فذة تغذت من الموروث وتطلعت الى التعبير عن ذاتها الخلاقة للجمال والابداع . فأحتذت التراث وأنساقه ثم أبدعت تجدده وتلونه وتضيف اليه ثم أنطلقت تصمم أنساقها المتباينة الأشكال والألوان فى ظاهرة تكاد تستوعب كل التباديل والتوافيق الممكنة للأوزان والحالات وأنساق التقفية ، فلما نفذت ونضبت ، أنطلقوا الى ابتكار أنسماق غاية فى التفنن تختلف من قصيدة الى أخرى ، بشكل يجعل من الصعب التصنيف النظرى لهذه الأنساق ، كما أنهم قد انطلقوا بعيداً عن الأنساق كلياً وتحرروا منها الى درجة الاقتراب من الشعر الحر فى بعض القصائد مما هيأ الذائقة النقدية لتقبل هذا اللون المتحرر من الأنساق ، وزوّد الشعراء اللاحقين بنماذج جيدة يحتذوها ، وبذلك ساهم شعراء المهجر فى التمهيد لحدوث التحوُّل الكبير فى الشعر العربى الى الشعر الحر . وقد جاء توظيفهم لكل ذلك متراوحاً بين الاجادة والابداع والسمو الفنى وبين الشكلية العقيمة التى أعاقت الفن الشعرى وكبّلته ، إلا أن النماذج التى وفّقت فى توظيف أدواتها الموسيقية ، قدّمت للأدب العربى قصائد خالدة تبقى علامات مضيئة فى تاريخة المشرق .

أما الشكل الذى أدخلوه الى الادب العربى فهو الشعر المنثور الذى لا يعتمد على الأوزان والقوافى بل يعتمد على الأسلوب الشعرى وتنسيق الجمل والعبارات بشكل يحدث الموسيقا التى تؤثر فى النفس وقد أدى عدم وجود قواعد محددة لهذا الشكل واعتماده على أسلوب الأديب وإمكاناته الشخصية الى عدم وضوح معالمه وشخصيته بين الأصناف الأدبية وإن كنا نعده - فى أفضل حالاته - لوناً من النثر الفنى .

المَصَادِر والمَرَاجِع

أولاً: المصادر

***

الياس حبيب فرحات :ديوان فرحات / مطبعة مجلة الشرق / سان باولو ١٩٣٢م

- أحلام الراعى / دار العلم للملايين بيروت ط٢ ١٩٦٢م

- رباعيات فرحات/مطبعة الفنون سان باولو البرازيل ط١٩٢٥١ م

- مطلع الشتاء/مطبعة محمد عاطف/كلوت بك القاهرة ١٩٦٧م

الياس قنصل :- الاسلاك الشائكة بيروت دون بيانات

- السهام/المطبعة السورية بوانس ايرس الارجنتين ط٣ ١٩٣٥م

- العبرات الملتهبة بوانس ايرس ١٩٣١م

- شاعر مسيحى ينتصر للرسول محمد صلى الله عليه وسلم دت

- على مذابح الوطنية بوانس ايرس ١٩٣١ م

إيليا أبو ماضى : ديوان إيليا أبى ماضى دار العوده بيروت ١٩٨٦ م

أمين الريحانى : الريحانيات المطبعة العلمية ليوسف صادر بيروت١٩١٠ ج٢

جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة لاعمالة دار صادر بيروت د ت

رشدى المعلوف : أول الربيع / منشورات الجديد ط١

رشيد أيوب : أغانى الدرويش / المطبعة السورية الامريكية نيويورك ١٩٢٨

رشيد سليم القروى : ديوان القروى مطابع الاعلانات الشرقية١٩٦١ خاص لوزارة التعليم .

رياض المعلوف : الاوتار المنقطعة المطبعة العصرية مصر د ت

- خيالات دار الطباعة والنشر العربية / سان باولو ١٩٤٥

- زورق الغياب المكتبةالعصرية للطباعة والنشر صيدابيروت د ت

زكى قنصل : ألوان والحان / بوانس ايرس ١٩٧٨ دار ميسلوف للطباعة والنشر الارجنتين.

شفيق معلوف : - سنابل راعوث دار مجلة شعر بيروت ١٩٦١م

- الاحلام دون بيانات

- عبقر مطبعة مجلة الشرق ١٩٣٦م

فوزى المعلوف : على بساط الريح دار صادر بيروت ١٩٥٨ ؟
قيصر سليم المدنى : ديوان الشاعر المدنى / مطابع وزارة الثقافة والارشـــــاد القومى دمشق ١٩٦٦م .
ميخائيل نعيمة : ــ بلاغة العرب فى القرن العشرين جمـع / محى الدين رضـاء المكتبة التجارية بمصر / د ت
ــ همس الجفون مؤسسة نوفل بيروت ١٩٧٤ م .
ــ الغربال مؤسسة نوفل ط٩ ١٩٧١
ــ فى الغربال الجديد مؤسسة نوفل ١٩٧٢ م .
نعمة الحاج : ديوان نعمة الحاج المطبعةالسورية الامريكية نيويوك د ت ج١

ثانياً المراجع العربية

***

ابراهيم العريض : الشعر والفنون الجميلة دار المعارف د ت .
ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر مكتبة الانجلو ط٦ ١٩٨٨ م
" " : الاصوات اللغوية مكتبة الانجلو ط ٤ ١٩٧١م
ابن السيرافى : اخبار النحويين البصريين تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى مطبعة الحلبى القاهرة ١٩٥٥ م
ابن القطاع : البارع فى علم العروض تحقيق أحمد محمد عبد الدايم ط ١ ١٩٨٢ م د ت .
ابن خلكان (أحمد بن محمد): وفيات الاعيان تحقيق احسان عباس جـ٢ دار صادر د ت
ابن رشد : تلخيص كتاب الشعر تحقيق تشارلس بتروث و آخرون – الهيئة المصرية العامة .
ابن رشيق القيروانى : العمدة فى صياغة الشعر ونقده تحقيق مفيد محمد قميحه دار الكتب العلمية بيروت ط١ ١٩٨٣ م

ابن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء شرح محمود محمد شاكر مطبعة المدنى القاهرة .

ابن طباطبا العلوى : عيار الشعر تحقيق محمد زغلول سلام منشأه المعارف الاسكندرية ١٩٨٠ م

ابن فارس (ابوالحسين أحمد):الصاحبى تحقيق سيد أحمد صقر . مطبعة عيسى الحلبى ١٩٧٧م

ابو القاسم الرقى :القوافى تحقيق أحمد محمد عبد الدايم دار الثقافة العربية ١٩٩٠ م .

ابو الحسن حازم القرطاجنى :منهاج البلغاء وسراج الادباء تحقيق محمد الحبيب . دار العرب الاسلامى بيروت ط٢ ١٩٨١م

ابو الفتح عثمان بن جنى : مختصر القوافى دار التراث القاهرة ط١ ١٩٧٥م
العروض تحقيق حسن شاذلى فرهود ١٩٧٢ دون مكان

يعلى التنوخى : كتاب القوافى دار الارشاد بيروت ط١ ١٩٧٠ م

احسان عباس وآخرون : الشعر العربى فى المهجر امريكا الشمالية . دار صادر بيروت ١٩٥٧م

أحمد سليمان ياقوت : عروض الخليل ما لها وما عليها دار المعرفة الجامعية ط١ ١٩٨٩م

أحمد كشك : محاولات للتجديد فى ايقاع الشعرمطبعة المدينة١٩٨٥
القافية تاج الايقاع الشعرى دون بيانات .

الاخفش : العروض تحقيق سيد البحراوى مجلة فصول مارس ١٩٨٦

الاستاوى : نهاية الراغب فى شرح عروض ابن الحاجب تحقيق شعبان صلاح ط١ ١٩٨٨ دون مكان .

أحمد مستجير : مدخل رياضى الى عروض الشعر العربى المكتب الدولى للتصوير ط١ ١٩٨٧م .

الجاحظ : البيان والتبيين تحقيق عبد السلام هارون دار الكتب العلمية بيروت ط د ت

الخليل بن أحمد : كتاب العين تحقيق مهدى المخزومي وآخرون دار الرشيد للنشر بغداد ١٩٨٠ ج.

الدماميني (محمد ابن أبى بكر) العيون الغامزة تحقيق الحساني حسن مطبعة المدني القاهرة د ت

الزبيدى (محمد بن الحسن) : طبقات النحويين واللغويين تحقيق محمد أبو الفضل دار المعارف د ت .

السعيد الورقى : لغة الشعر العربى الحديث دار المعارف ط ٢ ١٩٨٣ م

السيد أحمد الهاشمى : ميزان الذهب - المكتبة التجارية د ت .

السيد محمد الدمنهورى : الحاشية الكبرى على متن الكافى فى علمى العروض والقوافى المطبعة الميمنية بمصر السيد أحمد البابى ١٣٠٧ المختصر الشافى على متن الكافى المطبعة الازهرية ط١ ١٣١٠هـ

الصبان (محمد بن على) : شرح الصبان على منظومتة الكافية . المطبعة الخيرية ط٢ ١٣٢١ هـ

القفطى (على بن يوسف) : ابناه الرواه تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم . القاهرة مطبعة دار الكتب ١٩٥٠ .

النعمان القاضى وآخرون : موسيقى الشعر العربى دار الثقافة ١٩٨٠ م .

أمين السيد على : فى علمى العروض والقافية . دار المعارف ط ٤ ١٩٩٠

انس داود : التجديد فى شعر المهجر . دار الكاتب العربى ١٩٦٧م

أنور الجندى : أضواء على الادب العربى المعاصر . دار الكاتب العربى ١٩٦٩م

انيس الخورى المقدسى : الاتجاهات الادبية فى العالم العربى الحديث . دار العلم للملايين بيروت ط ٣ ١٩٦٣م

برتيل ما لمبرح : علم الاصوات - تعريب عبد الصبور شاهين مكتبة الشباب ١٩٨٦ م

جابر أحمد عصفور : مفهوم الشعر . دار الثقافة ١٩٧٨

جلال الحنفى : العروض تهذيبه وإعاده تدوينه . مطبعة العانى بغداد ١٩٧٨م

جورج صيدح : أدبنا وأدباؤنا فى المهاجر الامريكية / معهد الدراسات العربية العالية ١٩٥٦م .

جون كوين : بناء لغة الشعر ترجمة د . أحمد درويش. مكتبة الزهراء د ت

حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء - تحقيق محمد ابن الخوجة دار الغرب الاسلامى . بيروت ط٢ ١٩٨١

حسنى عبد الجليل : موسيقى الشعر العربى الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٩

حسن جاد حسن : الأدب العربى فى المهجر / دار قطرى بن بن الفجاءة قطر ١٩٨٥م .

رجاء محمود أبو علام : قياس وتقويم التحصيل الدراسى.دار العلم. الكويت . د ت

س مورية : حركات التجديد فى الموسيقى الشعر العربى ترجمة سعد مصلوح عالم الكتب ط ١ ١٩٦٩ م

" " : الشعر العربى الحديث . ترجمة د شفيع السيد وآخرون . دار الفكر العربى .

سعد مصلوح : دراسات نقدية فى اللسانيات العربية المعاصرة . عالم الكتب ط١ ١٩٨٩م .

سيد البحراوى : موسيقى الشعر عند جماعة ابو للو . دار المعارف ط٢ ١٩٩١م

" " : العروض وايقاع الشعر العربى . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ م

شفيع السيد : ميخائيل نعيمة . منهجه فى النقد واتجاهه الادبى . عالم الكتب ١٩٧٢م

شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى . دار المعرفة ط٢ ١٩٧٨م

" " : مدخل الى علم الاسلوب . دار العلوم للطباعة والنشر . الرياض ط١ ١٩٨٢ م .

" " : كتاب ارسطو فى الشعر . الهيئة المصرية العامة ١٩٩٣م

شوقى ضيف : دراسات فى الشعر العربى المعاصر. دار المعارف ط ٧ د ت

" " : الفن ومذاهبه فى الشعر العربى . دار المعارف ط ١٠

" " : العصر العباسى الاول . دار المعارف ط ٩ د ت .

صابر عبد الدايم : أدب المهجر . دار المعارف ط ١ ١٩٩٣ م .

صفاء خلوصى : فن التقطيع الشعرى . مكتبة المتنبى بغداد ط٥ ٧٧

طنسى زكا : بين نعيمة وجبران مكتبة المعارف بيروت ط٢ ١٩٧٩م

طه حسين : حديث الاربعاء دار المعارف ط ١١ جـ٣

" " : فى الادب الجاهلى . دار المعارف ط ١٢ د ت .

عبد الحكيم بلبع : حركة التجديد الشعرى فى المهجرين النظرية والتطبيق الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠ م

عبد الرؤوف بابكر : المدارس العروضية فى الشعر العربى . المنشأه العامة للنشر طرابلس ليبيا . د ت .

عبد الرحمن بن خلدون : المقدمة - تحقيق على عبد الواحد وافى - لجنه البيان العربى ١٩٦٥ .

عبد العزيز عتيق : علم العروض والقافية . دار النهضة العربية ١٩٨٥

عبد الفتاح الديدى : الأسس المعنوية للادب . دار المعرفة القاهرة ط ١ ١٩٦٦م

عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر . مكتبة الشباب ١٩٨٦م .

عبد اللطيف محمد خليفة : موضوعات في علم النفس . دون بيانات

عبد الله الطيب المجدوب : المرشد الى فهم أشعار العرب . دون بيانات

عبد الله الغزامي : الصوت القديم الجديد الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٧

عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للادب . دار العودة . بيروت

" " " : الشعر العربي المعاصر . دار الكاتب العربي القاهرة ١٩٦٧م

علي العماري : الصراع الادبي بين القديم والجديد / دار الكتب الحديثة / ١٩٦٥ م

علي يونس : نظرة جديدة لموسيقى الشعر . الهيئة المصرية العامة ١٩٩٣ م .

" " : النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي . الهيئة المصرية العامة ١٩٨٥ م

عمر الدسوقي : في الادب الحديث / دار الفكر العربي ط ٥ ١٩٦٤ م

عوني عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف . مكتبة الخانجي مصر ١٩٧٦م

عيسى الناعوري : أدب المهجر . دار المعارف ط ٣ ١٩٧٧ م .

قدامة بن جعفر : نقد الشعر . تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ط ١ د ت

كمال أبو ديب : في البنية الايقاعية للشعر العربي – دار العلم للملايين . بيروت ط ٢ ١٩٨١ م .

كمال محمد بشر : علم اللغة العام . مكتبة الشباب ١٩٨٧ م .

مارون عبود : أمين الريحاني س اقرأ . دار المعارف . نوفمبر ١٩٥٣م

محمد أحمد وريث : حول النظائر الايقاعية . المنشأه العامة للنشر . طرابلس . ليبيا ط ١ ١٩٨٥ .

محمد العبد : ابـداع الدلالـة فـى الشـعر الجـاهلى . دار المعـارف ط ١ ١٩٨٨ م

محمد العلمى : العروض والقافيـة . دراسـة فـى التأسيس والاسـتدراك . دار الثقافة الدار البيضاء ط ١٩٨٣ م

محمد النويهى : قضية الشعر الجديد - مكتبة الخانجى ط٢ ١٩٧١ م

،، ،، : الشعر الجاهلى . الدار القومية - القاهرة د ت .

محمد بدوى المختون : دراسات نظرية وتطبيقية فـى علـم العـروض و القافيـة - مكتبة الشباب ١٩٧٧ .

محمد توفيق أبو على : علم العروض ومحاولات التجديد . دار النفائس . بيروت ط ٢ ١٩٩١ م .

محمد زكى العشماوى : دراسات فى النقد الادبى المعاصر . دار الشروق ١٩٩٤

محمد عبد العزيز الكفراوى : تاريخ الشعر العربى / ج ٤ / دار نهضة مصر ١٩٦٨م

محمد عبد الغنى حسن : الشعر العربى فى المهجـر مكتبـة الخانجـى القـاهرة ط ٢ ١٩٥٨

محمد عبد المنعم خفاجى : قصـة الادب المهجرى / دار الكتـاب اللبنانـى / بيروت ط ٢ ١٩٧٣ م .

محمد غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث . دار نهضة مصر د ت

محمد فتوح أحمد : الرمـز والرمزيـة فى الشعـر المعاصـر . دار المعارف ١٩٧٧م

محمد محمود الكاشف وآخرون : مبـادىء الرياضـة البحتـة للتجـاريبن - مكتبـة دار النهضة . ١٩٩٤

محمد محمود عبد النبى : علم النفس التربوى ١٩٩٣ بدون مكان النشر

محمد مصطفى بدوى : كوليردج - دار المعارف / د ت

محمد مصطفى هداره التجديد فـى شـعر المهجـر - دار الفكـر العربـى ط١ ١٩٥٧ م

محمد مندور الادب وفنونه . نهضه مصر للطباعة والنشر د ت

محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى ، الحلقة الاولى / مكتبة نهضة مصر ١٩٥٥ م

" " : فى الميزان الجديد ط ٢ ت مكتبة نهضة مصر الفجالة .

محمود على السمان : العروض القديم / دار المعارف ١٩٨٤

محمود مصطفى : أهدى سبيل الى علمى الخليل - مكتبة محمد على صبيح القاهرة - ط ٢٢ ١٩٨٣ م

مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربى / دار النديم / القاهرة ١٩٩٤ م .

مصطفى السعدنى : البنيات الاسلوبية . منشأه المعارف د ت .

مصطفى حركات : نظريات الشعر - دارالافاق - د ت .

" " : العروض / القصيدة العربية بين النظرية والواقع دون بيانات

مصطفى عبد اللطيف السحرتى : الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث . مطبعة المقتطف ١٩٤٨ م

مصطفى عوض الكريم : فن التوشيح / دار الثقافة بيروت ١٩٥٩ م

نادرة جميل السراج : شعراء الرابطة القلمية / دار المعارف ط ٣

" " " : نسيب عريضة/الشاعرالكاتب الصحفى/دار المعارف د ت

نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر / مكتبة النهضة / بيروت ط ٣ ١٩٦٧م

هـ ب تشارلتن : فنون الادب ، لجنه التأليف والترجمة والنشر/ترجمة زكى نجيب محمود سلسلة الفكر الحديث/العددالثانى د ت

وديع ديب : الشعر العربى فى المهجر الشمالى.دار ريحانى بيروت ١٩٥٥ م

يوسف حسين بكار : بناء القصيدة العربية / دار الثقافة القاهرة ١٩٧٩ م .

رسائل جامعية مخطوطة

***

أحمد كشك : الزحافات والعلل رسالة دكتوراه مخطوطة بكلية دار العلوم ١٩٧٨ م

على عشرى زايد : موسيقى الشعر الحر رسالة ماجستير مخطوطة بكلية دار العلوم ١٩٦٨ م

محمد أحمد عامر : الدوائر العروضية رسالة ماجستير مخطوطة بكلية دار العلوم ١٩٧٤ م

مجـــلات أدبيـــة

***

مجلة فصول : مجلد ٧ / عدد ابريل ١٩٨٧ م

مجلد ٤ /عدد فبراير ١٩٨٧م

مجلة الشعر : عدد أكتوبر ١٩٨٨ و يناير ١٩٧٧ م

مجلة ابداع : عدد اكتوبر ١٩٨٧ م

مجلة المقتطف : مجلد ٦٨ يناير ١٩٢٦ م

مجلد ١١٨ يناير ١٩٥١ م

مراجـــع أجنبيـــة

1) G. Weil : Aroud in Encyclopaedia of I slam liden 196 Aroud . P P 667-677

2) Rene Wellek & Austin Warin : theory of Literature penguin books 1970 .

3) Richards, in structure of verse A fawcett Premier book 1966.

4) Zaki Abdel Malek " to words a new theory of Arabic prosody

مجلة اللسان العربى / المنظمـة العربيـة للتربيـة والعلـوم والثقافـة مجـ ١٦ جـ ١

١٩٧٨ - مجـ ١٨ جـ١ ١٩٨٠ - مجـ ١٩ ١٩٨٢

5) Roger Fowler prose Rhythm and Metre ; in Linguistics and Literary style . E . d . by Donald . Freeman . Holt, Rinehart and winston, inc. 1970 p.p. 347 . 366

6) G. S. Fraser . Metre, Rhyme and free verse the critical Idiom 8 - Routledge 1991 London - New york .

من إصدارات مكتبة الآداب



